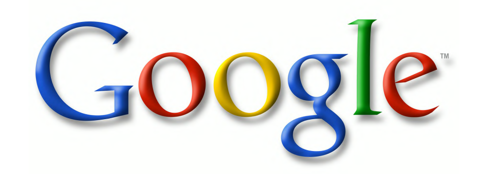




Harald Jensen
Kjöbenhavn, Danmark, 1902



Henrik Ibsen.

Henrik Ibsen

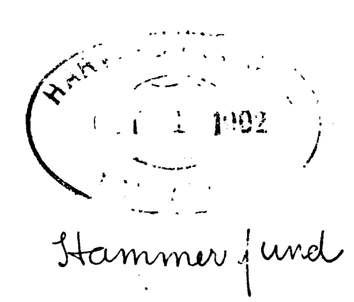
Studien

von

Leo Berg.



Köln, Berlin, Leipzig.
Verlag von Albert Ahn.
1901.



Hammerfund.

Vorwort.

Der Epilog Ibsens, der um Weihnachten 1899 erschien, ist ein Abschluß. Was immer der Dichter noch schreiben mag, sein großes Lebenswerk liegt vollendet vor uns. Das ganze Kunst- und Menschheitsphänomen läßt sich von hier aus erst überblicken. Vieles erscheint neu, das meiste anders. Was Ende und Zweck schien, war nur Durchgangsstation.

Die Ibsen-Studien dieses Buches behandeln den Dichter fast ausschließlich vom Gesichtspunkte der letzten Schöpfungen und kommen dabei zu wesentlich anderen Resultaten und Anschauungen, als man sie vordem gewinnen konnte und heute noch überall verficht.

Ausgehend vom Epilog habe ich in der letzten Abteilung die Entwicklung der dramatischen Form selbst untersucht, in großen Zügen skizziert und an der Folge der Ibsenschen Schauspiele ausgeführt. Da auch das deutsche Drama wieder an einer Wende zu stehen scheint, so mag die Geschichte des zurückgelegten

Weges selbst denen von Interesse sein, die sich sonst wenig um dramaturgische oder ästhetische Untersuchungen kümmern.

Der äußere Anlaß zur Abfassung der in diesem Buche gesammelten Arbeiten konnte nicht zwingender sein als der innere. Daß sie zusammenfallen, ist das vornehmste Kriterium jeder historischen Arbeit.

Berlin, im März 1901

L. B.

Inhaltsverzeichnis.

Henrik Ibsen.

Henrik Ibsen.

Wenige Dichter giebt es, über die ihr Vaterland und die Welt so schnell und so gründlich umgelernt hat, als Henrik Ibsen. 1864 infolge seiner „Komödie der Liebe" von seinen Landsleuten förmlich in den Bann gethan, 1881 noch infolge seines Schauspieles „Gespenster" fast vom ganzen gebildeten Europa wie ein Verbrecher oder Geisteskranker behandelt, Jahre und Jahrzehnte lang der Gegenstand eines heißen und wütenden Kampfes; ist er plötzlich, in ganz kurzer Zeit, der erste Dramatiker Europas geworden. Dieser Umschwung war etwa mit dem Jahre 1888 eingetreten. Die junge litterarische Bewegung, zumal in Deutschland, hat ihn auf den Schild gehoben. Man erkannte in ihm, nicht in den Talmigrößen des Tages, das Neue, das sich in der Litteratur und der Bewegung der Geister vorbereitete, und man sah in ihm, nicht in den kleinen Epigonen und Butzenscheibendichtern, den Zusammenhang mit der litterarischen Vergangenheit namentlich der germanischen Rassen. Dazu kamen die äußeren Zufälle, die jeden Erfolg bestimmen: die Beherrscher des Theaters starben oder fielen um. Die Zeit drängte nach etwas Neuem. Das Drama Ibsens, namentlich das damals im Vordergrunde des Interesses stehende moderne Gesellschaftsdrama, berührte die wundesten Punkte des socialen Körpers; die Ehe, die Frauenfrage, das Recht

des Individuums, das Verhältnis von Arbeit und Kapital, den Zusammenhang von Vergnügen und Krankheit, von Schuld und Sühne, die traurigen Erbschaften, die späte Enkel machen, kurz alles das, was unsere Zeit bewegte; nur nicht, wie sich die Leute das zum Teil heute noch einreden, in tendenziöser Absicht. Denn „Ich frage meist, Antworten ist mein Amt nicht", hatte der Dichter schon früher erklärt.

So wurde Ibsen ein litterarischer Name, mit dem an Berühmtheit heute nur noch Emile Zola und Leo Tolstoi konkurrieren. Man hat ihm Triumphe bereitet, in Christiania, Kopenhagen, Berlin, Paris, London, Budapest, wie niemals mehr einem Künstler seit Richard Wagners Tagen. Uns Deutschen aber ward er mehr als Zola, dessen persönlicher Mut größer ist, der aber gleichmäßiger und einseitiger in der einmal eingeschlagenen Richtung sich fortbewegte, oder Tolstoi, von dem uns ein Jahrtausend der Kultur trennt. Kein Dichter der Gegenwart, etwa seit Heine, hat mehr zur Revolutionierung eines litterarischen Geschlechts beigetragen als Ibsen. Ihn sich heute wegdenken, heißt die ganze jüngere Litteratur in Deutschland, Frankreich, England, Italien, und selbstverständlich den skandinavischen Ländern, mindestens die dramatische Litteratur sich wegdenken. Es giebt wohl keinen ernst zu nehmenden Dramatiker der Gegenwart, der nicht durch ihn beeinflußt wäre, sofern er nicht gar von ihm ausgegangen ist.

Trotzdem giebt es aber nur ganz wenige Dramen von ihm, die sich auf der Bühne erhalten haben. Seine letzten Werke, seit der „Frau vom Meere", haben kaum einen Achtungserfolg gehabt. Das hat seinem Ansehen indessen nichts geschadet. Als der große Geheimnisvolle und Rätselreiche, den gar nicht zu verstehen die Meisten aufrichtig

genug sind zuzugeben, ist sein Ruhm von Jahr zu Jahr gestiegen. Denn seine Bedeutung beruht nicht auf dem Erfolge seiner Dramen. Ibsen ist so etwas wie das große europäische Gewissen, gleichsam unser geheimes Christentum. Niemand hat die Schuldfragen der modernen Gesellschaft tiefer erkannt, niemand rücksichtsloser diese an ihre Sünden gemahnt, niemand einen größeren Schauder vor der Verantwortlichkeit des Einzelnen erregt. Denn für ihn heißt Dichten Gerichtstag halten über sich selbst und die Welt. Er gehört zu den großen Bußpredigern der Poesie, den Dante, Milton, Hebbel, Dostojewski, Zola. Der Grundton seiner Werke ist so düster wie kaum eines anderen modernen Dichters. Auch Hebbel, der ihm nächst Verwandte, könnte diese Definition von der Dichtung auf sich anwenden. Er bewegt sich so feierlich, als sollte er in seinen tragischen Schuldsprüchen den lieben Gott selber vertreten. Ibsen aber, den die Realisten aller Länder für die Objektivität des Schaffens, wenn das nicht schon an sich selbst ein Widerspruch wäre, in Anspruch nehmen wollten, trägt seine Verdikte mit grimmem Humor, fast mit Schadenfreude vor, um so bitterer, je schwerer sie fallen. Er ist so sehr verbittert, mit so viel Wut und Bosheit erfüllt, daß fast alle seine Dramen, so tragisch sie auch im Grundton sind, hart an die Satire grenzen und vielleicht die besten Beispiele für das sind, was unsere Poetik mit dem Namen Tragikomödie bezeichnet.

In diesem verdüsterten und verbissenen Dichtergemüte aber, das man pessimistisch genannt hat, wegen seiner Grundfarbe und wegen seiner schonungslosen Kritik unserer Ideale, lebt ein tiefer Glaube und eine große Hoffnung an die Zukunft des Menschengeschlechts. Man kann kein besseres Gewissen haben, wenn man die Ideale eines Geschlechts zerstört und ihm brennende Wunden beibringt,

wie er, der zwar an die Vergänglichkeit der bestehenden, aber zugleich an ihre Entwicklungsfähigkeit glaubt und von einem neuen Zeitalter, einem dritten Reiche träumt, in dem das durch die christliche Idee in sich zerspaltene Menschengeschlecht wieder Eins sein wird, in dem das Schöne nicht mehr Lüge und das Wahre nicht häßlich sein muß, in dem Hellas und Judäa sich verschmolzen haben werden.

In Ibsen steckt, wie in jedem tieferen Dichter, ein Mystiker. Das vergaß man, als man sich um seine Gesellschaftsdramen stritt, wiewohl man überall eine tiefe Sehnsucht nach irgend etwas Neuem, irgend etwas Befreiendem, einer neuen Sonne spüren kann, nur daß das poetische Organ dieses mystischen Traums zuweilen ein unscheinbares Mädchen, ein halbes Kind ist, dessen Stimme nicht aufkommt in dem Konzerte des Zorns und des Streits. Aber dieser Glaube wuchs, und dieser Traum bekam Flügel, und als sich der Dichter seinen Zorn von der Seele geschrieben hatte, ungefähr mit „Rosmersholm“, steigt dieser alte vergrabene Ton immer stärker und vernehmlicher auf. Ibsen, dessen erstes Drama mit dem typischen Verschwörer und Anarchisten Catilina als Helden, vor jetzt mehr als fünfzig Jahren, in eben jenem Zeitpunkte entstand, als ganz Europa von Revolutionen unterwühlt war und alle Throne und gesellschaftlichen Institutionen zu wackeln begannen, Henrik Ibsen, der in seinem litterarischen Charakter etwas Starres, Unveränderliches hat, er hat sich niemals auf einem Erfolge oder einer geistigen Errungenschaft festgesessen. Rastlos in dialektischer Entwicklung, von Gegensatz zu Gegensatz, hat er sich vorwärts bewegt: von der Romantik zur Moderne, von der historischen zur aktuellen Auffassung der Dinge, vom extremsten Idealismus zum radikalsten Naturalismus, vom trotzigen

Egoismus zum peinlichen Altruismus, von der biblischen zur naturwissenschaftlichen Betrachtung der menschlichen Verhältnisse, vom blauesten Optimismus zum schwärzesten Pessimismus, und wieder umgekehrt vom trostlosen Atavismus zum himmelweiten Evolutionismus, vom strengsten Determinismus bis zur frohen Anerkennung einer Freiheit unter Verantwortlichkeit und eines Ziels zur großen Stille über den Gipfeln zu den Sternen. Bei den meisten Dichtern, wenn sie ein gewisses Alter erreicht haben, und namentlich nach gewissen Erfolgen, weiß man schließlich ziemlich genau, was man jeweilig von ihnen zu erwarten hat. Bei Henrik Ibsen steht man noch heute, seinen dreiundsiebzig Jahren zum Trotz, mit jedem neuen Drama einem neuen Mysterium des dichtenden Geistes gegenüber. Er hat — und darin erinnert er an den alten Goethe — sich mit und an der Zeit entwickelt, wie die Zeit sich an und mit ihm! Er ist ein Hauptrad in der geistigen Mechanik der Zeit geworden, das treibt, indem es getrieben wird, und während es sich treiben läßt, selber treibt. So blieb er ein Junger und Moderner mit weißem Haar, denn er ist in seinen reifsten Jahren so recht erst in die Jugend gekommen.

Henrik Ibsen ist am 20. März 1828 in Skien, einem norwegischen Städtchen, geboren. Seine Vorfahren waren Schiffer, deren mehrere sich mit deutschen Frauen verheirateten. Auch mütterlicherseits stammt er von deutscher Familie ab. Sein Vater, Knud Ibsen, war Kaufmann, der, als der Dichter acht Jahre alt war, Bankerott machte. Dieser wuchs nun in ärmlichen Verhältnissen auf. Seine Kindheitserinnerungen, die er, wie jeder tiefempfindende Mensch, niemals ganz überwunden hat, waren düstere, niederdrückende. Er besuchte die Lateinschule der Vaterstadt. Mit noch nicht 16 Jahren wurde er in die Apotheke von Grim-

stad geschickt, wo er sich heimlich, trotz Entbehrungen, für das Universitätsstudium vorbereitete. Im Stillen hat er sich auch an den Stürmen und Kämpfen der Zeit beteiligt. Er verfaßte eine Reihe von Gedichten[1]), hielt Reden und schrieb den „Catilina“, den er zusammen mit einem treuen Freunde drucken ließ (1850) und, als die Not am höchsten war, als Makulatur verkaufte. Das Schauspiel kündigt durch seine verschwommenen Nebel hindurch bereits den späteren Ibsen an. Es wurden etwa im ganzen 30 Exemplare verkauft, die Kritik war absprechend, und nur der damals maßgebende Ästhetiker M. J. Monrad sprach sich anerkennend über das Erstlingswerk aus. In einer Art „Presse“, wie wir sagen, oder „Studentenfabrik“, wie es in Norwegen heißt, beim alten Heltberg in Christiania, wo er mit dem jüngeren „Björnson“ zusammentraf, rüstete sich Ibsen fürs Examen artium, das er im Jahre 1852 bestand. Während dieser Zeit (1850) schrieb er ein zweites Stück „Das Hünengrab“ (erschienen 1854), das unter dem Einfluß Öhlenschlägers entstand. In der norwegischen Hauptstadt gab er auch mit zwei Freunden ein Wochenblatt „Mann“, später „Andhrimner“ genannt, (1851) heraus, das sowohl gegen die Regierung wie gegen die Opposition Stellung nahm, sehr radikal war und schon nach kurzem ruhmlosen Bestehen einging. Ein Ausdruck seiner politischen Enttäuschung wurde die Satire „Norma oder die Liebe eines Politikers“, nach Bellinis Oper. Sein kühnes Auftreten war nicht ohne Beachtung geblieben,

[1]) Sie erschienen später gesammelt und erscheinen gegenwärtig im ersten Bande der deutschen Gesamtausgabe: Henrik Ibsens sämtliche Werke in deutscher Sprache. Durchgesehen und eingeleitet von Georg Brandes, Julius Elias, Paul Schlenther. Vom Dichter autorisiert. Berlin, S. Fischer. 1898 ff. (63 Lieferungen oder 9 Bände.)

und als im Jahre 1851 Ole Bull in Bergen ein Theater begründete, wurde er als Theaterdichter und Dramaturg dorthin berufen. Er schrieb jetzt jedes Jahr ein Stück: „Johannisnacht" (1853), „Frau Inger von Östrot" (1855), „Das Fest auf Solhaug" (1856), „Olaf Lilienkrans" (1857). Hier hatte er sich die große Bühnentechnik angeeignet, durch die seine Dramen auch für diejenigen ein wichtiges Studium geworden sind, die ihren Inhalt verurteilen oder nicht verstehn. Ibsen ist in dieser Hinsicht unzweifelhaft einer der größten Meister der Weltlitteratur, der, was Knappheit und dramatische Konzision anbetrifft, wenige über sich, und unter den Lebenden nur August Strindberg neben sich hat. Im Jahre 1857 vertauschte er seine Stellung mit einer ähnlichen am »Norwegischen Theater« in Christiania, nachdem er sich noch vorher mit Susanna Thoresen, der Stieftochter der Dichterin Magdalene Thoresen, vermählt hatte.

Hier schuf er drei Werke, die bestimmend für sein Schicksal wurden: „Die Nordische Heerfahrt" (1858), deren Stoff er zum Teil der Wölsunga-Sage der Edda entnahm, sein erstes Drama großen Stils, in mancher Hinsicht seine gewaltigste Tragödie, die noch nicht oder doch nur erst zum Schluß durch dialektische Tüftelei um die Unmittelbarkeit dämonischen Trotzes gekommen war; die einzige Dichtung, in der sich die Helden noch ausleben dürfen und zu ihrer reckenhaften Größe erheben, ein Stück, in dem die Worte wie schneidende Schwerter durch die Luft sausen, und dessen zweiter Akt zum größten gehört, was das moderne Drama geschaffen hat. Dann die „Komödie der Liebe" (1862), die konsequenteste Satire Ibsens, ein einziger Empörungsschrei über die Familien-, Ehe- und Verlöbnislüge, womit die große Gesellschaftskritik des nordischen Dichters und die Zeit

seiner Verketzerungen anhebt. Und im folgenden Jahre „Die Thronprätendenten“, die er in sechs Wochen vollendet haben soll: eine erschütternde Tragödie des unfruchtbaren Stolzes, einer Sehnsucht, der die Erfüllung fehlt, die persönlichste und aufschlußreichste Dichtung, die wir von ihm besitzen; das Mysterium der vom Leben Ausgestoßenen, der Stiefkinder Gottes auf Erden, die Elegie derer, die unselig werden, weil sie das Leben nicht aus erster Hand bekommen haben. Mit diesem Drama beginnt die große Königstragik bei Ibsen, die sich dann in seinen bürgerlichen Schauspielen fortsetzt, wo man sie natürlich nicht verstehen konnte. Die Gewissenstragödie resultiert aus der verfeinerten Empfindlichkeit höherer Menschen, die sich leicht in ihrem Königtum verletzt fühlen. Ibsens Menschen gehen alle umher wie gekränkte Könige, doppelt unglücklich, weil sie ihr Königtum nicht behaupten können. Noch in der „Hedda Gabler“ giebt ein verlottertes Königtum, das verbummelte Manuskript eines Genies, dem Drama die entscheidende Wendung. Seit Schiller hat vielleicht nie ein Dichter eine höhere Auffassung von der Würde des Menschen gehabt. Ibsen sah in jedem Rinnstein Kronen liegen. Daher sein Abscheu, daher seine maßlose Verbitterung.

Die Aufführung dieser drei Dramen hatte die Kritik heftig herausgefordert, die „Komödie der Liebe“ völlig einen Sturm der Entrüstung heraufbeschworen. Das »Norwegische Theater« machte Bankerott, es wurde dem Dichter der Boden unter den Füßen heiß. All die Gemeinheiten, die er an der Gesellschaft gegeißelt, schob man auf ihn zurück. Seit jener Zeit datiert der Vorwurf der Unsittlichkeit gegen ihn. Sein Gesuch um eine Dichterpension, die auch der jüngere Björnson bezog, wurde mit Entrüstung abgelehnt, und als er wenigstens eine Reise-

unterstützung zu erhalten versuchte, wurde von einem Professor die Antwort erteilt, ein Mensch, der die „Komödie der Liebe“ geschrieben, habe eher Stockprügel als Geld verdient. Es war das Jahr des deutsch-dänischen Krieges, und die Not war damals so groß, daß die Freunde des Dichters ernstlich daran dachten, ihm einen Dienst beim Zollamt zu verschaffen. Er sehnte sich nach Licht und Freiheit und sollte in das Grab einer kleinbürgerlichen Versorgungsanstalt heruntersteigen. Da kam, allerdings unter neuen Demütigungen, das Geld zur Reise. Der Dichter verließ im Frühjahr 1864 seine Heimat, die er über ein viertel Jahrhundert lang wie ein Verbannter gemieden hat. Er lebte in Rom, war zur Eröffnung des Suez-Kanals in Ägypten Gast des Khedive, wohnte seit 1868 abwechselnd in Dresden und München, kehrte erst, nachdem er 1874 und 1885 zu flüchtigem Besuch seine Heimat aufgesucht hatte, 1892 wieder nach Skandinavien zurück.

In Rom atmete er auf. Die Werke, die er nun schrieb, drei große philosophische Tragödien und eine sociale Satire, sind freier, auch in der Form, weiter in ihrem Horizont, weniger düster: „Brand“ (1866), „Peer Gynt“ (1867), „Kaiser und Galiläer“ (1873) und „Der Bund der Jugend“ (1869). Jene drei philosophischen Dramen sind wie These, Antithese und Synthese in der dichterischen Entwicklung, ein Hymnus, eine Satire und eine Prophezeiung über die Persönlichkeit; die Tragödie des starren Willens, der zerstört und verneint („Alles oder nichts“), der zügellosen Phantasie, die das Selbst aufhebt, und die Tragikomödie der Zwischenstellung zwischen zwei Epochen, die aus Menschen Widersprüche macht; der Wahrheitsfanatiker, der noch später bei Ibsen eine Rolle spielt,

(Dr. Stockmann im „Volksfeind“, Gregor Werle in der „Wildente“), der eitle Lügner, den wir später als Hjalmar ins Moderne übersetzt wiederfinden, und der typische Abtrünnige, Kaiser Julianus, sind die Helden. Namentlich „Brand“ und „Peer Gynt“ sind bis auf Einzelheiten antithetisch durchgeführt, wenn auch hier nicht an Absicht gedacht werden kann. Alle drei Dramen, die das Phantasie- und Geistreichste sind, was Ibsen geschrieben hat, gelten dem Problem des Individuums. Mit ihnen ist er vom Realismus am weitesten entfernt. „Peer Gynt“ ist ein Märchendrama, in das Trolle (Geister) hineinspielen, und wo die Grenzen von Wirklichkeit und Phantastik verrückt sind. Die Träume und Gewissensverängstigungen des Phantasten werden lebendig. Es ist hypersymbolisch, die Abstraktion hascht nach Gestalt. Begriffe reden uns an, die Gegensätze des Hauptcharakters treten auf als der große Krumme, als Knopfgießer, der Magere u. s. w. Peer Gynt ist eine große Personifikation des norwegischen Charakters, eine neue Art Mythologie, vielleicht die größte dichterische Absicht, die Ibsen gehabt hat, wobei aber der Gedanke und die Gestaltung zuweilen getrennte Wege gehen. Trotzdem ist es die reichste Dichtung, voller Lyrik und Unmittelbarkeit. Es ist vielleicht nichts Kühneres in unserer Zeit gewagt worden als die Scene, in der Gynt wie ein spielendes Kind seine Mutter in den Tod reitet, oder die Scene, in der der geängstigte Gynt durch die waldige Halde läuft, verfolgt von den mahnenden Stimmen seiner Unterlassungssünden:

„Wir waren die Gedanken,
Die du hättest denken sollen“ ...
„Wir waren ein Feldgeschrei,
Das du hättest verkünden sollen“ ...

„Wir sind die Lieder,
Die du hättest singen sollen!“ ...
„Wir sind die Thränen,
Die du hättest weinen können“ ...
„Wir sind die Werke,
Die du hättest üben sollen.
Der Zweifel brach deine Stärke,
Weil du hast nicht lieben wollen.
Am letzten der Tage,
Da kommen die Ungeschehnen
Mit Rufen und Klagen,
’s ist Zeit zu Thränen.“

Peer Gynt gehört weder in den Himmel noch in die Hölle, sondern in den großen Löffel, um noch einmal umgeformt zu werden, da er zu allem verpfuscht war. Es ist ein blanker Knopf an der Erdenweste, dem nur die Öse fehlt. Sein Gericht ist nicht um seiner Sünden, sondern um seiner verpfuschten Persönlichkeit willen. Er ist alles, weil er nichts ist, und er kann seine zügellose eitle Persönlichkeit nirgends ausleben, es sei denn — im Irrenhause, das ihn als Kaiser begrüßt. — Für Ibsens dichterische und menschliche Entwicklung von Interesse ist zu verfolgen, wie hier einiges, sogar wörtlich genommen, satirisiert ist, was später, in „Kaiser und Galiläer“, als ein heiliges Mysterium verkündigt wird. Er wehrt sich hier, wie auch sonst, stets nach zwei Seiten hin, gegen die Angriffe der Gedanken, die der Vergangenheit und die der Zukunft gehören: gegen jene, weil er sie überwunden hat, gegen diese, die ihn vorwärts treiben, weil er still stehen muß, solang er schafft.

In jener Zeit, als diese Dramen entstanden, war Ibsen konsequenter Individualist und hat seinen Anarchismus

unumwunden bekannt. „Ich lebe für mich, ohne Freunde. Freunde sind ein kostspieliger Luxus, sie legen Verpflichtungen auf im Reden und Schweigen, wie die Parteien in der Politik. . . . Von früher Jugend an werden wir alle zu Staatsbürgern erzogen, anstatt daß man uns zu Menschen erzöge. . . . Die Ausbildung unserer Persönlichkeit ist die erste Pflicht, nicht die Unterordnung unter die Interessen der Allgemeinheit. . . . Die Partei zwingt unser Ich in ihr Joch . . . sie ist der Feind des Individuums; und nur, wer allein steht, durch keine Rücksichten gehemmt ist auf die, die mit ihm marschieren wollen in Reih und Glied, wird das Ziel erreichen.“ Und einmal noch stärker: „Der Staat ist der Fluch des Individuums. . . . Der Staat muß fort! Bei dieser Revolution werde ich sein. Man untergrabe den Staatsbegriff, man stelle die Freiwilligkeit und das geistig Verwandte als das einzig Entscheidende für eine Vereinigung auf, das ist der Beginn zu einer Freiheit, die etwas wert ist.“

Und dies ist das geheime Programm seiner Gesellschaftsdramen, nur daß es hier negativer herauskommt. Europa ist ein unheimliches Dampfschiff mit einer Leiche an Bord. Die Luft ist verpestet durch Konventionen, kleinliche Rücksichten. Unser bürgerliches Leben ist eine Lüge und eine Krankheit geworden. Nirgends eine freie, kraftvolle Persönlichkeit. Wir gehen zu Grunde an der Vergangenheit. Jedes heroische Aufflackern einer gesunden, geraden Natur wird zur Farce. — Die nächsten Werke Ibsens: „Stützen der Gesellschaft“ (1877), „Nora“ (1879), „Gespenster“ (1881), „Volksfeind“ (1882), „Wildente“ (1884) sind ein wildes Gelächter und ein Entsetzen über diese Verlogenheit und Jämmerlichkeit unserer Zeit. Er schlägt an die Pfosten dieses Gesellschaftsbaus, und sie stürzen zusammen („Stützen der Gesellschaft“), er

horcht in die Wohnstuben der modernen Ehe hinein und sieht ein Puppenheim, das verwüstet sein wird beim ersten Herannahen des Schicksals („Nora"). Er legt die Hand an die Architektur der Gesellschaft, und das ganze Gebäude stürzt zusammen, das Glück der Zukunft vergrabend („Gespenster"). Er greift hinein in das Parteileben der Staaten und beschwört nur den kleinsten Kampf herauf, und die völlige Ohnmacht gähnt ihn an, unter den Phrasen der Freiheit grinst die frechste Tyrannis dem Versucher entgegen („Volksfeind"). Schließlich verhöhnt er sich selber. In dieser Gesellschaft ist der Wahrheitsforderer der Dreizehnte bei Tisch, d. i. der völlig überflüssige und Totgeweihte, sind Ideale die Festlügen der Seele. Hier kann man nur Unheil bringen, wenn man die Wahrheit predigt. „Nimmt man einem Durchschnittsmenschen die Lebenslüge, so nimmt man ihm gleichzeitig das Glück" („Wildente"). Dichterisch und psychologisch haben diese Dramen, die sonst Meisterwerke der Technik sind, alle irgendwo einen Knax. Indem sie vom Kleinsten ausgehen, werden sie plötzlich große Kampfdramen. Die Unscheinbarkeit der Veranlassung und das Pathos, das sie entbinden, stehen in keinem Verhältnis. Die dramatische Idee ist hier eingeschnürt in spanische Stiefel. Wenn sie sich daraus befreit haben, sind sie nicht mehr dieselben. Ibsen ist in der Zwischenzeit bei den Franzosen in die Schule gegangen. Er wollte die Edda auf den dramatischen Baum der Augier und Dumas fils pfropfen. Er wollte innerhalb der gegebenen bürgerlichen Gesellschaft, auf dem Boden des modernen Dramas den Kampf auskämpfen. Dieses Unterfangen zeugt für den Mut des Menschen mehr wie für den künstlerischen Sinn des Dichters. Am peinlichsten berührt dieser Widerspruch in „Nora", die er erst reden läßt, wie ihr der Schnabel gewachsen ist, und der er dann plötzlich seine

Sprache giebt; die er erst realistisch darstellt und dann ritterlich durch seine ganze Gestalt deckt. So kraß allerdings verfährt er sonst nirgends. Aber das ist vermutlich der Grund, weshalb „Nora“ das populärste Drama bei uns wurde und das Tendenzstück der Frauenemanzipation geworden ist. Tendenzstück ist es auch, nur nicht gerade von diesem Gesichtspunkte aus. Ibsen sieht in Nora weniger die unterdrückte Frau als den unterdrückten Menschen. Im Ganzen aber ist er bis zur „Hedda Gabler“ in Bezug auf die Darstellung der Frauen ebenso galant, als grausam in der Charakteristik der Männer, die fast alle bei ihm an die Karikatur streifen. Man findet in der mittleren Dramatik außer Brand und Stockmann keinen achtenswerten Mann. Sein wahres Kaisertum hätte Gynt bei einem treuen liebenden Weibe finden können.

In der Ehefrage stehen die drei Dramen „Nora“, „Gespenster“ und „Frau vom Meere“ zu einander wie „Brand“, „Peer Gynt“ und „Kaiser und Galiläer“. Die „Gespenster“ sind der Rückschlag des egoistischen Betragens der Nora und gewissermaßen die vermißte Antwort auf das Fragezeichen zum Schlusse jenes Dramas. Man hat übersehen, daß sich die „Gespenster“ ebenso gegen die Mutter wie gegen den Vater richten. Der Egoismus in der Ehe seitens des Mannes wird bestraft durch das Erlöschen der Liebe und das Verlassen der Frau, seitens der Frau durch das Unglück und den Fluch des Kindes.

Direkt den Kampf mit der Gesellschaft nimmt Ibsen im „Volksfeind“ auf. Dieses Abrechnungsdrama wirkt wahrhaft luftreinigend. Das Gute, in künstlerischem Sinne aber Schlimme ist, daß man den kleinlichen Anlaß, den Zank um die Badeanstalt, bald vergißt. Seit Gogols „Revisor“ hat die Gesellschaft wohl nie so peitschende Hiebe von der Bühne herab bekommen.

Seit Ende der siebziger Jahre steht Ibsen im Mittelpunkt der europäischen Litteratur-Diskussion, die, sobald sie lebhaft wird, immer in Klatsch und Streit ausartet. Übrigens mußte sich die Gesellschaft rächen für die Malicen, die sie ein Jahrzehnt lang von der Bühne herab hatte anhören müssen. Sie that's auf ihre Weise, bald stellte sie sich, als verstände sie nicht recht, bald erklärte sie den Mann für talentlos, dann für nicht recht gescheit, schließlich für verderbt und verbrecherisch. Daß es eine Zeit gab, und die noch gar nicht so weit hinter uns liegt, in der man in Deutschland noch die Dramen Blumenthals oder Lindaus, von Moser und L'Arronge gar nicht zu reden, gegen Ibsen ausspielte, erscheint uns heute schon selbst nicht mehr glaubhaft. In der Wertschätzung der Dichter bleibt eben auch nicht alles beim alten, woraus man lernen kann, wie blamabel oft der Erfolg des Tages ist. Aber das eben ist das Unglück, daß man dergleichen immer nur von der Vergangenheit lernt.

Wer's aushält, gewinnt im Kampf mit der Gesellschaft immer. Denn diese bewundert einen schon deshalb, weil man nicht an sie glaubt. Und Ibsen siegte. Sein endlicher Triumph hat ihn umgestimmt. Wenigstens haben seine Dramen nicht mehr diese Stachel und die Trübheit der Stimmung. — Das nächste Werk „Rosmersholm“ (1886) kann wieder als ein Abschluß in einer Gedankenkette gelten, in der politischen Trilogie („Bund der Jugend“, „Volksfeind“, „Rosmersholm“). Trotz seinem düstern Ausgange trägt es die Rosafarbe idealistischer Hoffnungen auf die Gesellschaft. Rosmer will Adelsmenschen bilden, aber er geht zu Grunde, weil er zu schwach ist; seine Gefährtin richtet sich selbst für die Schuld ihres vorurteilslosen Proletarieregoismus. Die Psychologie Ibsens ist nirgends tiefer und größer. Rosmer, Rebekka und Brendel

sind die drei feinsten Gestalten seiner Dramatik, an denen die selbstauflösende Satire fast nirgends mehr teil hat. Das Werk ist eine Art von dramatischer Elegie auf den verlorenen Idealismus, eine Elegie, die in der verkommenen Gestalt des alten Brendel jammernd über die Bühne schwankt. Der Dichter wollte in die verhetzenden Kämpfe seiner Heimat, nach deren zweiten Besuch die Dichtung entstand, versöhnend eingreifen. Aber schon beim ersten Schritte staute sich ihm die Tragik des Lebens auf. Man adelt die Menschen nur, indem man sie schwächt. Das ist die Geschichte der Rebekka. Man ist nur stark außerhalb unserer moralischen Wertbegriffe und spiritualistischen Kultur. Das ist die Geschichte Rosmers.

Die letzten Dramen Ibsens: „Die Frau vom Meere“ (1888), die besonders wegen ihrer für den Dichter charakteristischen Symbolik und Mystik der Natur, hier des Meeres, bemerkenswert ist; „Hedda Gabler“ (1890), die die Reihe der dämonischen, aus dem Mythos stammenden Weiber fortsetzt und die man nicht übel eine „Hjördis im Korsett“ genannt hat; „Baumeister Solneß“ (1892), worin die feinste Realistik mit der minutiösesten Symbolik vereinigt ist, das Gewissensdrama des modernen Menschen; „Klein Eyolf“ (1894), das Mysterium der Verantwortlichkeit in der Ehe, ein Drama, das wie ein verschwiegenes Geheimnis sich abspielt, mit der feierlichen Sprache und dem andächtigen Schweigen; „John Gabriel Borkman“ (1896), die Tragödie des schiffbrüchig gewordenen Egoismus, und endlich das jüngste, der Epilog „Wenn wir Toten erwachen“ (1899), wo noch einmal die ganze Tragik des verpaßten Lebens dargestellt wird, — diese Dramen sind, jedes für sich, und alle untereinander, interessant wegen ihres Verhältnisses, das sie zu den alten und neuen Lebensidealen des

Dichters darstellen. Es sind Modifikationen und Vertiefungen. In der Charakteristik ebenso wie in der Plastik der Darstellung lassen sie die früheren Dramen weit hinter sich. Sie sind ruhiger, sicherer. Ihre Züge sind nicht mehr von der Empörung diktiert, ihre Gestalt wirft kein Kampf mehr um. Sie sind gerechter. Aus den Gesellschaftssatiren wurden Charakterdramen großen Stils: Rebekka, Hedda Gabler, der Baumeister Solneß, John Gabriel Borkman stehen so in sich gegründet da, daß man sehr aufmerksam zuhören muß, wenn man die wahre Meinung des Dichters erraten will.

Dieser große Menschenkenner und unerbittliche Ironiker stellt uns mit jedem Werke vor ein neues Rätsel, nicht sowohl des Problems, als vielmehr der menschlichen Charaktere, deren Heimtücke, Widersprüche und unergründliche Tiefen er durch grelle Lichter beleuchtet. Haben sonst die Dichter des bürgerlichen Schauspiels das Drama in eine niedrigere Sphäre heruntergedrückt, so hat er in seinen Werken dargethan, wieviel königliche Probleme, welche erschütternde Tragödie in jedem gewöhnlichen Menschen, in jedem bürgerlichen Hause auf- und abgerollt werden kann. Er hat diese Gattung vertieft, indem er erst die Charaktere typisch nahm und dann wieder individualisierte. Er hat aus der bürgerlichen Tragödie eine sociale Staatsaktion großen Stils gemacht, wie vor ihm einzig Hebbel. Und dies, indem er der Richter der bürgerlichen Gesellschaft wurde und einen unerschütterlichen Glauben an die sittliche Würde des einzelnen Menschen festhielt. Hierin geht er sogar noch über den Idealismus Schillers hinaus. Die historischen Dramatiker hatten nur Verständnis für die Tragödie, für Schuld und Schicksal der großen Geschichtsepochen; Ibsen begriff sie in dem Konflikt jeder Stunde, jedes Standes und jeder

Beschäftigung. Nicht Revolutionen und große Kriege sind notwendig; die Entlassung eines Beamten, der Kampf um eine notwendige Badereise, ein verlorenes Manuskript und noch geringfügigere Dinge wirbeln die Tragödie jedes Tages auf. Ibsen schreckte nicht vor der Banalität zurück. So kam er weiter als jemand vor ihm, so wurde er der unerreichte Meister des bürgerlichen Dramas.

Ob ihm die Zukunft gehört? Aber ein Markstein wird er stehn in der Entwicklung des modernen Dramas, an dem niemand vorbei kann. In der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts giebt es keinen anderen Dichter, der so energisch von der Erbitterung, den Kämpfen und Hoffnungen seiner Epoche zeugt wie er. Seine Werke sind in großartigen Zügen die Abbreviatur der geistigen Geschichte dieser Zeit.

Ibsen und die Romantik.

In den achtziger Jahren galt der Kampf dem Realisten Henrik Ibsen; in den neunzigern galt er dem Mystiker. Als wir im Jahre 1888 seinen sechzigsten Geburtstag feierten, fühlte man sich noch „peinlich“ berührt von ihm; heute gesteht man, ihn gar nicht mehr zu verstehen. Nur darüber giebt's noch Streit, ob der alte Mann von Skien „seinen Verstand nicht mehr in Ordnung habe“, oder ob er uns „zum besten halte“. Mindestens daraus macht man ihm einen Vorwurf, daß er die populärste Dichtungsgattung, das Drama, zu einer Art von Geheimsprache für Eingeweihte gemacht hat. Im Theater will man sich amüsieren und weder „gepeinigt“ noch durch Rätsel gequält und überhaupt nicht angestrengt werden.

Überblickt man heute die Lebensarbeit Ibsens, wozu die Herausgabe seiner sämtlichen Werke in deutscher Sprache durch Georg Brandes, Julius Elias und Paul Schlenther einen willkommenen Anlaß giebt, so erstaunt man über den Reichtum seiner Gedanken und Gestalten. Zunächst auch über den Widerspruch in seinen Schöpfungen. Der Mystiker von heute war strenger Realist, auch im gemeinen Sinne, vor fünfzehn bis fünfundzwanzig Jahren, schrieb philosophische Dramen vor dreißig bis vierzig Jahren, und war noch früher Romantiker und ganz am Anfang Revolutionär. Der zweite zuerst erschienene Band enthält u. a. ein

Wickinger Drama „Das Hünengrab“, das unter dem Einfluß Öhlenschlägers steht. Gegen den Vorwurf, wenn anders es ein Vorwurf ist, den litterarhistorischen Zusammenhang eines jüngeren mit einem älteren Dichter festzustellen, gegen diesen Vorwurf, eins der nächsten Dramen „Das Fest auf Solhaug“ unter der Einwirkung von Henrik Hertz' „Svend Dyrings Haus“ geschrieben zu haben, verteidigt er sich ziemlich heftig im Vorwort zur 2. Auflage (1883). Diese Jugenddramen sind zum Teil ganz in Versen, zum Teil abwechselnd in Vers und Prosa geschrieben. Spukgestalten, die halb symbolisch, halb märchenhaft verstanden sein wollen, treten auf, wie Alfhild in „Olaf Liljekrans“, die zwischen Symbolik und Unmittelbarkeit, zwischen Märchen und Wirklichkeit in der Mitte steht, wie Hauptmanns Rautendelein in der „Versunkenen Glocke“, und die auch in ähnlicher Weise die Handlung bestimmt, fast wie ein Vorbild zum Märchendrama des Deutschen. Rein persönlich verstandene Worte fallen in diesen Dramen, und Gestalten treten auf, die das Instrument der persönlichen Gefühle des Dichters sind, beinahe nur geschaffen zu dem Zweck, die gebundene Lyrik des Dichters frei zu machen. Es klingt wie ein charakteristischer Voraccord zu Ibsens späteren Schicksalen, wenn 1856 sein Spielmann Thorgjerd die Einladung, beim glücklich vereinten Paare zu bleiben, mit dieser Motivierung ablehnt:

Ein Spielmann hat weder Heim noch Haus,
Sein Sinn geht rastlos ins Weite hinaus.
Wem da von Liedern die Brust geschwellt,
Des Heimat ist rings die weite Welt.
Im Laubsaal, im Thal, am grünenden Hang
Muß er rühren die bebenden Saiten zum Sang;
Dem heimlichsten Leben muß er lauschen;
Des Gießbachs Tosen, der Wogen Rauschen,

Des pochenden Herzens seltsamen Mären;
Sein Lied muß des Volkes Träume klären,
Und all die Gedanken, die gären.*)

Schaut man genauer hinein in die Werkstatt der Ibsenschen Gedanken und Gefühle, so findet man dennoch einen Zusammenhang, der zunächst verblüfft. Henrik Ibsen ist wie unser Heinrich Heine ein Kind der europäischen Romantik, das sich gegen seine Mutter auflehnt. Ist Heine so etwas wie ein toller Fastnachtsscherz der deutschen Romantik, der bald gutmütige, bald beißende Hohn, mit dem ein übermütiges Fest abschließt, der Zustand eines Rausches, der schon wieder in die Nüchternheit hinüberdämmert, ein letzter wehmütiger Jauchzer vor dem Anbrechen des neuen Tages: so ist Henrik Ibsen gleichsam der Aschermittwoch der dänischen Romantik. Die Welt ist düster, verkatert und werkeltägig, aber die Spukgestalten von gestern wirbeln noch in den Köpfen. Sie drohen jeden Tag über den Strang zu springen. Das ist die Gefahr. Es war die Sorge und Furcht des Dichters, der das Morgen verkünden will, indem er das Gestern entschleiert.

Ibsens ganze Dichtung läßt sich mit einem einzigen Worte vielleicht bezeichnen: als die Tragödie des Phantasten. Sein Realismus ist nur die Korrektur und seine Philosophie oder Wissenschaftlichkeit nur die Erklärung und sein Mystizismus das Geheimnis seiner Phantasiewelt. Ich erinnere an seinen „Peer Gynt“, sein Doppeldrama „Kaiser und Galiläer“, an die „Wildente“, an „Rosmersholm“, „Baumeister Solneß“ und „John Gabriel Borkman“. Zu den Nüchternen gehört der Dichter gewiß nicht, wie kurzsichtige Beurteiler gemeint

*) Deutsch von Emma Klingenfeld.

haben, aber er hat der Welt das Drama der Ernüchterung gegeben. Er hat einmal an all die Ideale und Glückseligkeiten geglaubt, die er später verhöhnt. Sein erstes großes Werk „Die nordische Heerfahrt" hat zur tragischen Voraussetzung die Enttäuschung des germanischen Urweibes, das sich von ihrem Gatten besiegt glaubt und in dem Geliebten einen Betrüger und in dem Manne einen Schwächling erkennt, unwürdig ihres Besitzes. Dasselbe Frauenerlebnis findet sich wieder in der Nora, in der Ellida („Frau vom Meere"), der Hedda Gabler. Das Leben, die Liebe, die Ehe, der Mann haben nicht gehalten, was sie versprachen, oder was man sich doch eingebildet hatte, daß sie versprochen hätten. Dasselbe Erlebnis beim Manne stellt sich dar in der Enttäuschung über Staat und Gesellschaft.

Ibsens Frau glaubt an die Liebe und träumt noch von dem „Wunderbaren" in der Stunde der Trennung oder hofft wenigstens, „in Schönheit zu sterben". Ibsens Mann glaubt an die Wahrheit. Wer sie der Gesellschaft verkündigt, der wird, meint er, ihr Held. Aber was sein Schicksal wird, sobald er gegen ihren Vorteil spricht oder handelt, das erfährt Brand, Dr. Stockmann („Volksfeind"), Rosmer („Rosmersholm"), Gregers Werle („Wildente"). Ibsens Mensch endlich glaubt an eine neue Erfüllung, an ein drittes Reich, das den Menschen zur Vollendung bringen wird, an ein Zeitalter, in dem aus dem gebundenen Bürger ein freies Individuum werden wird. Das ist seine Tragödie „Kaiser und Galiläer", dessen Held der abtrünnige Kaiser Julianus ist. Er schwankt zwischen Vergangenheit und Gegenwart, weil er den Ruf der Zukunft nicht versteht.

Das Schuldbewußtsein bei Ibsen resultiert aus der Zügellosigkeit der Phantastik, der Phantastik, die das

Leben verträumt („Peer Gynt"), die ohne Rücksicht auf die Gesetze der Wirklichkeit handelt („Frau vom Meere", „Hedda Gabler", „John Gabriel Borkman"), die sich verausgabt und bankerott ins Leben tritt (Brendel in „Rosmersholm", Lövborg in „Hedda Gabler"), und die endlich das Glück der Frauen, der Familien und der Zukunft vergeudet („Gespenster"). Die Schicksale und Tragödien bei Ibsen sind Mene Tekel der Phantastik, an die Wand gemalt, Mahnrufe, den thatenlosen und sündigen Träumer zu erwecken.

Aus diesem Verhältnis des Dichters zur romantischen Phantastik stammt eine Reihe von Problemen, die er nicht müde wird, immer aufs neue zu behandeln, die er in jedem Werke anders gestaltet. Will sich die Phantastik der Wirklichkeit vermählen, so bleibt diese Ehe unfruchtbar. Die Individualität, die sich in der Phantasie frei ausleben kann, kann sich in der Wirklichkeit nur als verbrecherischer und niedriger Egoismus durchsetzen. Der Traum der Zukunft oder Vergangenheit wird Unsinn oder Sünde in der Gegenwart. Das Problem der Unfruchtbarkeit, der Persönlichkeit und Zukunft, das sind die eigentlichen tragischen Probleme der Dramen Ibsens, von den „Kronprätendenten" bis zu „John Gabriel Borkman" und dem Epilog. Der Thronforderer ohne königlichen Gedanken, der nur die Sage von gestern wiederholen kann, der Erfinder, der nicht weiß, was er erfinden soll, da doch alles schon erfunden ist, das Genie, das die Gedanken von morgen verkünden will und eines Tages bemerkt, daß alle seine Ideen zerrieben sind in der langen Wartezeit oder sein Werk im Schmutz verliert, der Künstler ohne Tragkraft des Gewissens, der große Kaufmann, der mit dem Strafgesetz in Konflikt kommt, der Reformator, der die Menschen gar nicht kennt, welche er »adeln« will, der Christ, der sich

zu befreien glaubt, indem er ins Heidentum zurück verfällt, der Priester, der das Leben einer Idee opfert, das Weib, das der Liebe das Geschenk der Liebe, nämlich das Kind, opfert, die Gesellschaftsdame, die der Konvenienz zu Liebe ihr inneres Leben und das Glück der Umgebung zerstört, — das sind die Helden Ibsens. Ihre Schuld am Leben oder ihre Ohnmacht gegenüber dem Leben ist der Inhalt ihres Schicksals, wird ihre Tragödie.

Alle Probleme der Romantiker gipfeln im Genieproblem. Henrik Ibsen wird natürlich der Kritiker dieses Geniekultus. Er fragt: War das Genie der Opfer wert, die es beanspruchte und erhielt? Die Frauentragödie, sofern sie nicht aus der Liebes- und Eheenttäuschung stammt, ist eine Folge des Geniekultus. Agnes in „Brand“, Solveig in „Peer Gynt“, Hedwig in der „Wildente“, Beate in „Rosmersholm“, Ella Rentheim in „John Gabriel Borkman“ müssen zu Grunde gehen, verlassen, oder um Glück und Liebe betrogen werden, weil sie ein Hemmnis sind oder sein könnten in der Entwicklung oder dem Erfolge des Genies.

Man hat Ibsen Mangel an Liebe und Leidenschaft vorgeworfen. Dieser Vorwurf ist nicht ganz ungerechtfertigt. Allein die quälende Sehnsucht nach Liebe und des Lebens Genuß ist die Quelle seiner Poesie. Er wurde in jungen Jahren ein Kritiker der Liebe, in der kecken Satire „Komödie der Liebe“, und er hat auch später oft boshaft und cynisch die Liebe dargestellt. Allein diese Kritik und der Cynismus galt nur der konventionellen, der halben und rücksichtsreichen Liebe, der Liebe, die nichts ist als Bequemlichkeit, sinnliche Gier und Eitelkeit. Seine Sehnsucht lugte nach einer anderen, einer größeren Liebe aus, die eine erhabene Macht ist, die schöpferisch, aufopferungsvoll und heroisch ist, und die er dem weiblichen eher als

dem männlichen Geschlechte zutraut. Gerade hier erkennt man am sichersten den alten Romantiker. Nur wer eine so hochgespannte Auffassung von der Liebe mitbringt, kann eines Tages also fragen: „Ist der Mann, ist das Genie einer solchen Liebe, eines solchen Opfers der Liebe wert“. („Nora“, „John Gabriel Borkman“)? Wer das Opfer so hoch einschätzt, muß eines Tages sich die Frage vorlegen: „Ist es wirklich groß, das Große?“

Aus der Romantiker-Krankheit, dem doppelten Widerspruch von Phantasie und Wirklichkeit, von Gemüts- und Verstandesleben, läßt sich Henrik Ibsens Entwicklung am besten erklären: seine Kritik, sein Cynismus (am stärksten ausgebildet in der „Wildente“) und seine Mystik. Da in ihm ein sehr starker Logiker steckt, hat sich diese Entwicklung sehr konsequent vollzogen. Sie ist ein großer Wettlauf zwischen Phantasie und Logik. Sie beide einzufangen und auf einen Raum zu bannen, ist die große Kunst und der Triumph des dramatischen Technikers. Hinter diese Entwicklung und diese Technik aber kommt man am ehesten, wenn man die verwandten Charaktere seiner Dramen zusammenstellt. Zwei völlig gleiche findet man natürlich nicht, und nur einmal hat der Dichter sogar dieselbe Gestalt in ein anderes Drama hinübergenommen (Hilde Wangel, die Stieftochter der Ellida in der „Frau vom Meere“ und das Schicksal des Baumeisters Solneß). Seine späteren Charaktere sind fast alle mit so vielen Zügen der Wirklichkeit, sogar der alltäglichen Wirklichkeit ausgestattet, sie stehen namentlich in den letzten Werken so fest und in sich selbst gegründet da, daß man sie für unmittelbar der Wirklichkeit abgeschrieben halten kann. Daher der Ruf Ibsens als eines äußersten Realisten. Trotzdem hat die Phantasie, die Kombination und Spekulation an ihnen nicht geringeren Anteil als die Beobachtung. Ein Dichter, der mit fast vierzig Jahren den „Peer Gynt“

schreibt und darin Geister (Trolle) auftreten läßt und sogar Rollen einführt, die nicht einmal der Versuch der Ausgestaltung von Ideen und Symbolen sind (der Knopfgießer, der große Krumme, der Magere), und der mit sechzig und sechsundsechzig Jahren einen Meerspuk („Ein fremder Mann") und eine Rattenmamsell auf die Bühne bringt, Gestalten, die zwar nicht unmöglich sind, aber doch eigentlich etwas bedeuten wollen: ein solcher Dichter ist auf keinen Fall ein Realist im gemeinen Sinne des Wortes. Vergleicht man aber die verwandten Gestalten — verwandt in Bezug auf ihren Charakter und mehr noch auf ihre Stellung zur Idee des Dramas —, so gewinnt man einen Einblick in die Psychologie des Dichters und ist Zuschauer eines großen Ideenkampfes und tragischer Katastrophen. Man halte etwa seine idealen Wahrheitsforderer zusammen (Falk, Brand, Stockmann, Gregers Werle), oder seine eitlen Phantasten (Peer Gynt, Hjalmar Ekdal, Steinhof, Ellida Wangel), oder seine Thronforderer (Skule, Solneß, Borkman) oder die dämonischen Weiber (Hjördis, Rebekka West, Hedda Gabler, Rita Allmers), seine Genies (Hakon, Brendel, Lövborg, Solneß, Borkman), seine Übergangsmenschen (Julian, Rosmer), — und man wird finden, wie dasselbe Problem immer wieder, nur von einer anderen Seite, den Dichter packt, indem es ihn bald als Verführung, bald als Schuld, bald als Kritik anblickt; wie jede folgende Gestalt gewissermaßen eine Kritik oder Fortführung der vorangegangenen bildet. Der Wahrheitsfanatiker verhöhnt sich in Gregers Werle selbst. Der Phantast, wenigstens wenn er ein Weib ist, findet seine Beruhigung in einer gütigen Ehe („Frau vom Meere"). Das heidnische Heldenweib von gestern, das schon in ihrem Sigurd an einen Christen geraten war, kommt in die Schule eines idealistischen Pastors („Rosmersholm"), muß in die Zwangs-

jacke der modernen Gesellschaft („Hedda Gabler"), bis ihr endlich die Schuld in Gestalt eines verkrüppelten Knaben klar vor Augen steht („Klein Eyolf"). Das Genie, an das der Dichter noch glaubt in Hakon Hakonson („Kronprätendenten"), verarmt („Rosmersholm") und versumpft („Hedda Gabler"), stürzt von seiner schwindelnden Höhe („Baumeister Solneß"), endigt im Zuchthause („John Gabriel Borkman") und erwacht erst wieder im Tode (Epilog). Hat gestern Nora auf das Recht ihrer Individualität gepocht, so hat heute die Individualität der Rita Allmers ihr Kind zu Grunde gerichtet.

Man sieht, daß Ibsens Gestalten und Dramen aus der Idee und nicht aus der Wirklichkeit stammen. Realist ist er nur, weil er Satiriker ist, weil der Realismus zum Wesen der Satire gehört, denn eben sie tötet durch die Wahrheit. Sie muß die Anatomie jedes einzelnen Menschen sorgfältig studiert haben, will sie ihn mitten ins Herz treffen. Und trotzdem läßt der Dichter der Alltagskritik, d. h. der Kritik vom Standpunkt der gemeinen Wirklichkeit aus, Thür und Thor offen. Noch deutlicher sieht man den Zusammenhang, wenn man die dramatischen Gegenspieler vergleicht: die kleinlichen, ängstlichen Seelen (den Vogt in „Brand", den Buchdruckereibesitzer Thomson im „Volksfeind", den Redakteur Mortensgård in „Rosmersholm"), die schwachen, philiströsen Ehe- und Gesellschaftsmänner (Gunnar, Konsul Bernick, Noras Mann Helmer, Pastor Manders, Dr. Wangel), oder aber die ausgetrockneten Fachmenschen (Bürgermeister Stockmann, Rektor Kroll in „Rosmersholm", Jörgen Tesmann in „Hedda Gabler"), oder endlich die Frauen der Genies und Pseudogenies (z. B. Gina Ekdal, Frau Solneß, Frau Borkman u. s. w.). Diese Gruppen stammen je aus einer Familie, bilden in gleicher Weise den Untergrund oder den Gegensatz, zuweilen

auch die Motivierung des Helden. Ihre Veränderung ist sehr viel schwächer als die der Helden selbst, für die Entwicklung des Dichters aber ist sie um so bemerkenswerter.

Es war auch nicht der Realist, oder doch nur in bedingtem Maße, der Jahre und Jahrzehnte lang eine so große Erbitterung im Publikum hervorgerufen hatte, sondern der fanatische Wahrheitsforderer und der unerbittliche Satiriker. Die Biographie Ibsens ist eine Geschichte des Kampfes. Gleich seine ersten Dramen, sowie seine Beteiligung an den Kämpfen der Zeit durch Gedichte, Reden und Aufsätze haben ein gewisses Aufsehen erregt. Als artistischer Direktor am »Norwegischen Theater« in Christiania beginnt er die Reihe seiner großen Schöpfungen mit der „Nordischen Heerfahrt" (1858) und der „Komödie der Liebe" (1862), die so viel Skandal verursachte und ihm so schändliche Angriffe zuzog, daß der Dichter bald seiner Heimat den Rücken kehrte (1864) und mehr als ein Vierteljahrhundert das Brot der Fremde aß, wie er es prophezeit hatte: „Ein Spielmann hat weder Heim noch Haus." Erst seit 1892 gehörte er wieder seinem Vaterlande an. Jahre und Jahrzehnte lang war er verfehmt. Der große moderne norwegische Nationaldichter hieß Björnson. Einzelne Werke, wie „Nora oder ein Puppenheim" (1879) und die „Gespenster" (1881) erregten einen furchtbaren Spektakel und machten ihren Urheber schließlich zum Streitobjekt des ganzen litterarischen Europa. Heute ist er nicht nur der berühmteste, sondern auch der einflußreichste Dramatiker. Besonders in Deutschland sind seine Einwirkungen tiefe und nachhaltige. Die Modernen haben von ihm die dramatische Technik gelernt oder wenigstens den realistischen Dialog, zum Teil sogar das Geheimnis der Charakteristik. Seine Dramen haben an der geistigen Umwälzung unserer Zeit einen hervorragenden

Anteil, und einzelne sogar haben ganze Gruppen von Menschen revolutioniert, z. B. die „Nora“, der die Frauenrechtler ihre Dialektik entnahmen.

Interessanter aber als der souveräne Techniker und der fälschlich zum Tendenzdichter gestempelte Dramatiker ist der große Künstler, der Schöpfer meisterhafter Charaktere, der Erreger ergreifender Stimmungen und der tiefe Mensch, der in seinen Werken einige der wichtigsten Probleme unserer Zeit aufgerollt hat. In dieser Hinsicht steht er unter den neueren Dichtern vielleicht nur unserem Friedrich Hebbel nach, der aber im Vergleich mit ihm nüchtern ist, weil er die tragische Grundstimmung Ibsens nicht kennt. Und darin, in der Festhaltung dieser Stimmung, nicht in den kleinen Alltäglichkeiten, ist er der große Naturalist. Die Wirklichkeit der bürgerlichen Verhältnisse haben andere Dramatiker, besonders die Franzosen, schon vor ihm auf die Bühne gebracht. Aber Ibsen nimmt nicht die einzelnen Requisiten des Hauses, er nimmt das ganze Haus und die umliegende Atmosphäre dazu. Er schildert die Menschen nicht nur, wie sie sich kleiden und wie sie reden, er giebt ihre Stimmungen und komprimiert ihre Vorgeschichte und Zukunft zugleich in die Gestalt hinein. Darum die weiten Perspektiven nach vorn und nach hinten. Daher auch der Vorwurf, daß er nur fünfte Akte schreibt, während sich mit gleich gutem Rechte sagen läßt, daß er nur die ersten Akte giebt.

Er hat die Gesellschaft an ihrer wundesten Stelle gepackt, in ihrem Verhältnis zum Individuum. Seine ganze Dramatik ist eine Umschreibung dieses Verhältnisses. Man kann sagen: Henrik Ibsen ist der Gewissensprediger der modernen Individualität.

Ibsen in Deutschland.

Ende der achtziger Jahre war es ein keckes Unterfangen, und man machte sich schwerer litterarischer und moralischer Verbrechen schuldig, wenn man für Henrik Ibsen eintrat. Besonders aber warf man uns unser vaterlandsloses Gebahren vor. Muß es denn durchaus ein Ausländer sein, ihr jungen Leute, wenn ihr schon einen neuen Mann auf den Schild heben wollt? Haben wir denn nicht unsern Wildenbruch, unsern Blumenthal und Philippi? Schreibt der Lubliner keine Stücke, und ist der Paul Lindau kein moderner Mensch? Reichsfeinde seid ihr, Juden oder Socialdemokraten! Die anständige Gesellschaft hat mit euch nichts zu schaffen. Und mit einem Achselzucken wandte man sich von uns ab: Fremdendienerei! Altes Laster der Deutschen.

Damals habe ich in meiner Streitschrift: „Henrik Ibsen und das Germanentum in der modernen Litteratur" (Litterarische Volkshefte Nr. 2, 1887) darauf hingewiesen, was ich später bei verschiedenen Gelegenheiten weiter ausgeführt und mit besserer Kenntnis dargethan habe, daß Henrik Ibsen, dessen Einfluß auf unsere litterarische und besonders die dramatische Entwickelung noch niemand ahnen konnte, für uns gar kein Fremder sei. Abgesehen davon, daß es für den Geist keine Grenzpfähle giebt wie für die Boden- und Industrieerzeugnisse, zu geschweigen auch von

der plumpen Lüge, mit der man uns kam, daß doch damals, wie heute bei uns, jeder schlechte französische Schmarren aufgeführt, gelesen und gepriesen wurde, war es gerade Ibsen, in dem wir jungen Leute einige der wertvollsten Eigenschaften unserer älteren Litteratur wiedererkannten, und den wir im Gegensatz zu den Franzosen wenigstens als Stammverwandten begrüßten. Denn das deutsche Theater, das war für uns denn doch nicht Lindau und Lubliner, sondern Friedrich Hebbel und Otto Ludwig, und vor allem Richard Wagner. Ich habe später in einer Parallele einmal genau die Stelle bezeichnet, wo Ibsen unseren Hebbel fortgesetzt hat (1889)*). Man erstaunt, wie weit sich die Analogie dieser beiden Dichter ausführen läßt, zumal wenn man bedenkt, daß es sich dabei noch um zwei der stärksten und starrsten Individualitäten handelt, die die Litteraturgeschichte kennt. Der Wahrheits- und Gerechtigkeitsfanatismus z. B., den wir Deutschen und überhaupt die Germanen nicht als ausschließlich uns angehörende Eigenschaft beanspruchen dürfen, ist bei Ibsen aber von der Art Lessings, Heinr. v. Kleists, Otto Ludwigs, Hebbels, Rich. Wagners und Schopenhauers. Eine gewisse Ähnlichkeit sogar in der äußeren Physiognomie zwischen Ibsen und dem letztgenannten ist auffallend. Wenn später einmal alle historischen Daten verloren gegangen sein sollten, wird es niemand glauben, daß Ibsen die meisten seiner Dramen geschrieben hat, ohne je etwas von Friedrich Nietzsche gewußt zu haben, daß seine „Kronprätendenten“ vor „Jenseits von Gut und Böse“ entstanden sind.

Zum Teil wird die geistige Verwandtschaft durch die Rassenverwandtschaft erklärt. So giebt es z. B. auch eine

---

*) „Zwischen zwei Jahrhunderten“ II. Tl. Frankfurt a. M. 1896.

sehr starke Ähnlichkeit zwischen Schopenhauer, von dem Richard Wagner geistig beherrscht wurde, und Kierkegaard, von dem Henrik Ibsen starke Anregungen erfuhr. Wo Ibsen von Hebbel abweicht, der durch Hegel bestimmt wurde, da nähert er sich wieder Richard Wagner.

Die Verwandtschaft erklärt sich bei Ibsen indessen noch dadurch, daß er sowohl väterlicher- wie mütterlicherseits von deutschen Familien abstammt. Die Hauptsache ist indessen die, daß die dänische Romantik, die das litterarische Leben auch in den skandinavischen Ländern beherrscht hat und für die geistige Entwicklung des jungen Ibsen bestimmend war, eine Tochter der deutschen Romantik war, und daß, wie seit Anfang des neunzehnten Jahrhunderts die ganze Welt, auch besonders der germanische Norden durchsetzt war von deutschen Bildungselementen. Denn die deutsche Philosophie und die deutsche Litteratur haben in vielen Ländern einen, in manchen aber den wesentlichen Anteil an der geistigen Entwicklung gehabt. Diese aber setzt sich keineswegs immer in demselben Lande oder in derselben Gattung fort, sondern springt zuweilen auf fremdes Gebiet über, und irgend ein Volk, irgend eine Kunst führt dann aus, was man wo anders begonnen hat.

Das spezifisch Nordische in Ibsen, das uns Fremde in ihm, sein heimatlicher Untergrund, ist seine Art von Mystik, die von der Mystik der Deutschen so verschieden ist wie die Mystik des Meeres von der Mystik des Waldes. Eine Meerpoesie haben wir bis auf Heinrich Heine gar nicht gekannt. Die deutsche Muse ist ein Kind des Waldes oder der Heide. Will man einen Maßstab für die elementare Entfremdung deutschen und skandinavischen Geistes, so vergleiche man z. B. Ibsens „Frau vom Meere“ mit Goethes „Erlkönig“.*) —

Der Dichter hat also einige unserer besten litterarischen

*) Vgl. „Der Naturalismus“ I. T. I. Abschn. München 1892.

Traditionen fortgesetzt und einige unserer tiefsten und wertvollsten Probleme aufgerollt. Und mit ihm setzt auch die junge deutsche Litteratur ein. Der Einfluß Zolas und Tolstois hat sich weitaus nicht so fruchtbar erwiesen. Ibsen gehört zur Geschichte der neueren deutschen Litteratur wie Shakespeare, Ossian, Rousseau und Plutarch zur Geschichte der Sturm- und Drangperiode gehören, und wie umgekehrt wieder Goethes „Werther" zur Geschichte der französischen Romantik gehört.

Ibsens Einfluß im Einzelnen zu verfolgen, wird einmal die Aufgabe späterer Litteraturhistoriker sein. Der Kampf um ihn begann in seiner Heimat mit dem Erscheinen der „Komödie der Liebe", die wie ein Attentat auf die heiligsten Güter seiner Nation wirkte und die Veranlassung zur Selbstverbannung des Dichters wurde (1864). Der Kampf in Deutschland setzt mit der „Nora" ein (1881), die Spielhagen Veranlassung gab zu einer Untersuchung über die Grenzen von Drama und Novelle.*) Daß man gerade in Ibsen, der so ausschließlich dramatisch empfindet wie kaum ein zweiter moderner Dichter, selbst wo er sich einmal in die Epik des Stoffes verliert (z. B. in „Kaiser und Galiläer"), und der nicht einmal begreift, wie man Romane und Novellen schreiben kann, daß man in ihm den Dramatiker so gründlich verkannte und zum Teil noch verkennt, müßte uns ein vollkommenes Rätsel sein, wenn man nicht wüßte, daß damals, wie ja zum Teil noch heute, nur Schillers Dramatik Geltung hatte, der die Ibsensche allerdings diametral entgegengesetzt ist. Was wir heute noch von den Franzosen in dramatisch-technischer Hinsicht lernen können, hat Ibsen aufgenommen, vertieft und verfeinert.

*) Vgl. „Realismus und Drama" in „Zwischen zwei Jahrhunderten". IV. Tl.

Das eigentliche litterarische Kampfgeschrei aber begann mit den „Gespenstern“. Nicht die »Freie Bühne«, auch nicht das »Residenztheater« in Berlin, sondern ein Dilettantenverein, der aber so etwas wie ein Vorspiel der »Freien Bühne« werden sollte, die »Berliner Dramatische Gesellschaft« hat am 2. Januar 1887 im Architektenhause zum ersten Male in Berlin die „Gespenster“ aufgeführt. Den Oswald spielte der hyperidealistisch-romantische Dichter — Axel Delmar. Dies Drama war vorher in einem der frühesten Berliner Realistenklubs, der den kecken Namen „Durch“ führte, dem für kurze Zeit fast das ganze junge Deutschland angehörte, und von wo die Freundschaft Holz', Schlafs und Hauptmanns, der Harts, Willes, Bölsches datiert, das Thema so heftiger und langandauernder litterarischer Diskussionen, wie ich seitdem nie mehr über Kunst und Litteratur habe streiten hören. Ich glaube, ein so junges Deutschland giebt es heute gar nicht mehr.*)

*) Dieser Verein, den ich im Jahre 1886 begründete, und der etwa bis 1889 bestand, hat für die Entwicklung der Berliner jungdeutschen Gruppe sicherlich eine gewisse Bedeutung gehabt und verdient auch in der detaillierten Biographie einzelner Dichter gebührende Erwähnung. Aber er hat nie Einfluß und Bedeutung nach außen hin gehabt. Er war ein Freundschaftsbund und litterarischer Klub, der nur ein privates und intimes Dasein führen sollte und wollte. Daß er plötzlich in allgemeinen Litteraturgeschichten eine Rolle spielt, daß geistlose Schwätzer, die schon damals und dort viel schwätzten, dicke Bücher über ihn schreiben und Narren diese Bücher loben, ist nur ein Zeichen des litterarischen Stumpfsinns, der sich bei uns breit macht, und der Stoffarmut unserer Litteraturhistoriker. Das wenige Material, das noch von jenem Verein übrig geblieben ist, besitze ich. Aber das hindert nicht; je weniger einer von etwas weiß, um so dickere Bücher kann er darüber schreiben. So will es das Gesetz der litterarischen Produktion in Deutschland.

Auf jeden, scheint es, hat Ibsen verschieden gewirkt. Und nach dieser Verschiedenheit könnte man die einzelnen Gruppen einteilen, in die sich bald die Bewegung gespalten hat. Gerhart Hauptmann nahm von Ibsen zunächst das Vererbungsthema, das aber vorher schon Zola lebhaft in ihm angeregt hatte. Einen tieferen Einfluß erfuhr er erst durch „Rosmersholm“, von dem seine „Einsamen Menschen“ (1891) ihre bestimmenden Züge erhalten haben, und das neben der „Nora“ auf die jüngeren Dramatiker am stärksten gewirkt zu haben scheint. Noch jüngst hat Max Halbe in seiner „Mutter Erde“ (1897) und Carlot Reuling in seinem Schauspiel „Das Stärkere“ (1897) unter seinem Einfluß gearbeitet. Auf Arno Holz hat mehr die technische Realistik gewirkt. Sein litterarisches Glaubensbekenntnis wurde zunächst Ibsens gelegentliche Äußerung gegen den Vers. Hermann Sudermann wieder hat bestimmende Eindrücke durch den Gesellschafts-kritiker empfangen („Die Ehre“ 1889), Ibsensche Ab-rechnungsdramatik findet sich noch in dem Einakter „Fritzchen“ (1896) und im „Johannes“ (1898). Am stärksten unter Ibsens Einfluß steht er in seiner tiefsten und echtesten Tragödie „Sodoms Ende“ (1890), dessen Symbolik deutlich genug auf Ibsen weist. — Als Hermann Bahr noch kein Dekadent war, schrieb er ein Schauspiel „Die große Sünde“ (1889). Es war Ibsen ge-widmet und wie Otto Ernsts „Größte Sünde“ (1895) und zum Teil Arthur Schnitzlers „Freiwild“ (1896) die Nachwirkung des „Volksfeindes“, der namentlich auf die politisch empfindenden Schriftsteller Eindruck gemacht hat. Da aber unseren jungen Dichtern die Politik im allgemeinen ziemlich gleichgiltig ist, hat dies Stück nicht so tiefe Spuren in unserer dramatischen Pro-duktion hinterlassen, als man anfangs erwartet hatte.

Am meisten die neuere deutsche Dichtung beeinflußt hat wohl die „Nora", deren Dialektik sich alle dichtenden Frauen und Mädchen zu eigen gemacht haben. Ludwig Fulda hat zweimal unter ihrem Eindruck gearbeitet, einmal ernst und einmal spaßhaft („Die Sklavin" [1891] und „Kameraden" [1894]). Ebenso Arthur Zapp („Außerhalb der Gesellschaft" [1891] und „Mila" [1892]). Auch Max Nordau hat seinen Witz an diesem Drama geübt („Das Recht zu lieben" [1893]). Bei allen dreien aber findet sich keine Ahnung von dem, worauf es Ibsen eigentlich ankam. Den stärksten Schlag gegen Ibsens Dialektik in der Frauensache hat August Strindberg ausgeführt. Wohl der einzige, dessen Intelligenz der Ibsenschen Dialektik gewachsen ist, und der Ibsens Mut für die allgemeine einen Mut für eine persönliche, seine subjektive Wahrheit entgegenzusetzen hat, während sich die deutschen Kritiker und Satiriker mit billigen Phrasen und banalen Scherzen genug sein ließen. Sehr tief berührt von Ibsen ist Richard Voß, der in „Mutter Gertrud" (1885), „Eva" (1889), „Der König" (1895) u. m. a. stark von den Gesellschaftsdramen, besonders „Nora" und „Gespenster", beeinflußt ist. Die Einwirkung wäre sicherlich aber noch sehr viel bedeutender geworden, wenn Voß sich früher von Dumas dem Jüngern hätte befreien können. Ibsens Gespenstertragödie spukt auch noch in Philipp Langmanns „Bartel Turaser" (1897), auf die Ehe übertragen hat sie mit viel Feinheit Emil Marriot in „Gretes Glück" (1897); seine Familientragik hat deutliche Spuren in des jungen Georg Hirschfelds Dramen hinterlassen, dessen „Agnes Jordan" (1897) die Dialektik der „Nora" zur Voraussetzung hat und so etwas wie die Tragödie der nicht fortgelaufenen Nora ist. — Gegen Ibsens peinigende Wahrheitsmanie nahm Paul Heyse Stellung in seinem Schau-

spiel „Wahrheit?“ (1891). Das Geheimnisvolle in ihm ist sehr lustig von Otto Erich Hartleben verspottet worden („Der Frosch“ [1888]).

Ob dieser Einfluß günstig oder unheilvoll war, müssen Spätere entscheiden, die einen größeren Überblick über die geistige Entwicklung gewonnen haben. Der Streit indes ist müßig. Wir hatten eben einfach, auf dramatischem Gebiete wenigstens, gewiß keinen anderen gehabt, den wir zum Führer hätten nehmen können. Wir haben unter den lebenden Dichtern keinen, der anregender gewirkt hat. Er wurde ein Weckrufer der Individualität, die später von Nietzsche allerdings genialer umschrieben wurde.*) Er hat sie in ihrer Schuld, der Feigheit, Rücksicht und Schwäche, gepackt und so zum Selbstbewußtsein gebracht. Er hat sie pathetisch, mystisch und satirisch dargestellt. Über Ibsens Werken steht das Wort seines Priesters Brand:

„Alle Menschen werden Priester.“

Aber er fand bald heraus, daß dies Wort für die moderne Gesellschaft noch einen ironischen Nebensinn hat. —

---

*) Vgl. auch „Der Übermensch“. München 1897.

Die letzten Dramen.

Die Tragödie des Egoisten.

Der alte Mann von Skien steht nicht still. Wo junge Geister rasten und sich auf Formeln und Dogmen wie auf ihrem Erbgute niederlassen, schreitet Henrik Ibsen, der Greis, rüstig aus. Er weiß, daß man eine Landschaft nicht sieht, wenn man sie nur von einem Standpunkte aus betrachtet. In seiner Entwicklung wiederholt sich, was sich bei Shakespeare und Kleist, den beiden größten germanischen Tragikern, zeigt, ein parallelisierendes Widerspiel von Drama zu Drama, derart, daß sich je zwei aufeinander folgende Dramen zu einander verhalten »wie das Plus und das Minus in der Algebra«. Diese Entwicklung in der Antithese deutet immer auf einen gewaltigen Prozeß im Innern eines Dichters und ist vielleicht nur die Äußerung eines tiefen inneren Gerechtigkeitsgefühls.

Ibsen begann als echter Romantiker in Bezug auf seine Stoffe, seine Formen und teilweise seine Probleme. In der „Nordischen Heerfahrt", dem kräftigen Reckenstücke, in dem der Überrecke allerdings ein Weib ist, findet diese Richtung ihren Höhenpunkt; und schon schlägt das Heroendrama um zur Heroenproblematik in den „Kronprätendenten". Und der romantischen Periode folgt eine philosophische, die in „Brand" ihren positiven, in „Peer Gynt" ihren negativen Ausdruck findet. Ein

drittes Drama „Kaiser und Galiläer“ widerspricht beiden und zugleich der romantischen Dramatik, indem es ihre Stoffe, Mittel, Probleme verschmilzt und das Plus und Minus des zwischen die Jahrhunderte gestellten heroischen Menschen gleichzeitig giebt, aber die Heldenhaftigkeit zurückgeschlagen und vergeistigt darstellt, vergeistigt und zweifelnd zugleich. Und der hochstrebenden romantischen und philosophischen Dichtung folgt umschlagend das realistische Gesellschaftsschauspiel: neben die Heroen und Philosophen tritt das Weib. In der Mitte steht Nora mit dem Eheproblem als dramatischer Basis. Dem Rechte der Frau aber folgt sofort das Recht des Kindes. Die Gespenstertragödie erscheint. Man hat bei Ibsen darauf zu achten, wie immerwährend die vorangegangene Dramatik eine neue Beleuchtung erhält, wenn die neue Schöpfung herauskommt. Die „Gespenster“ sind vielleicht das Düsterste, was die moderne Litteratur geschaffen hat. Eben diesem Drama aber folgt der „Volksfeind“, ein Stück von geradezu naiv optimistischen Voraussetzungen, ganz konsequent individualistisch, wie „die Gespenster“ konsequent social sind. Abermals ist eine Reihe zu Ende. Der Realismus ist erschöpft, die Symbolik der Dichtung wird selbständiges Leben. Die „Wildente“ leitet die neue Periode ein. In Bezug auf ihren Helden verhält sie sich zum Volksfeinde wie „Peer Gynt“ zu „Brand“: der Individualist als Narr und Betrüger. Und wieder das nächste Drama zeigt das Plus und Minus zugleich, den individualistischen Adelsmenschen in der Verzweiflung („Rosmersholm“).

Je älter Ibsen wird, um so mehr hat er zu negieren und doppelt negierend zu bejahen: jetzt bedeutet jedes folgende Drama einen Umschlag nicht nur in Bezug auf den Helden und das Grundproblem, sondern auch in

Bezug auf Technik und Nebendinge: „Die Frau vom Meere“ ist eine Kriegserklärung gegen alle Art von Gespenstern; »Verantwortlichkeit« heißt das neue Frauenideal und »Freiheit« die Erlösung vom Vererbungsgesetze. Und in Dr. Wangel finden wir den ersten Mann seiner Frau, der nicht verächtlich oder bedauernswert ist. Aber gleich darauf tritt uns in „Hedda Gabler“ das dekadente Überweib entgegen, heroisch, hart, herrschsüchtig, ein Weib, das an seiner Verachtung zu Grunde geht; nach dem Drama voll Spuk und Natur und Symbolik hier der reine Realismus auf die Charaktere angewandt. Der „Baumeister Solneß“ ist natürlich wieder von allem das Gegenteil; er ist ein großes Bekenntnis nach all den Dogmen von absolutem Realismus im Drama. Bei dieser totalen Abkehr begriff man endlich, daß dem alten Zauberer nicht über den Weg zu trauen ist. „Der Baumeister“ ist die Tragödie des bankrotten Genies, wie auch „John Gabriel Borkman“. Daß dazwischen noch ein Drama liegen muß, das Gesellschaftsprobleme und erotische Sünden (mit Hintansetzung der »Verantwortlichkeit«) zum Gegenstande hat, ist natürlich.

Im „Klein Eyolf“ tritt das verkrüppelte Kind als verkörpertes Schuldbewußtsein den Eltern vor die Augen und das Gewissen.*) Die Frauen Ibsens haben seit der „Frau vom Meere“ ein neues Licht erhalten; von nun an sind sie die Schuldigen, und nur Hedda ist wenigstens eine interessante Sünderin.

Ibsens Männergestalten sind in der Mehrzahl niedrige Egoisten, die ihrem Vergnügen, ihrem Ehrgeize, ihrer Sinnlichkeit, ihrer Geld- und Machtgier das Glück ihrer Frauen,

---

*) Vgl. über „Klein Eyolf“ in „Zwischen zwei Jahrhunderten“. S. 420 ff.

Familien, des Volkes opfern. Dr. Rank und Oswald müssen mit ihren Leiden die Jugendsünden ihrer Väter bezahlen. Die Dramen der mittleren Periode Ibsens, als er, statt gewaltige Kirchtürme zu bauen, den Leuten kleine Wohnhäuser einrichten half, sind Entlarvungen von Egoisten, weshalb sie trotz ihrem tragischen Charakter alle so nahe an die Komödie streifen. Am deutlichsten wird das in den „Stützen der Gesellschaft“.

In „John Gabriel Borkman“*) giebt der Dichter die Psychologie eines verkrachten Bankdirektors, eines Mannes, den man nicht lieben, aber auch nicht mehr hassen kann. Wie in „Hedda Gabler“ ist auch hier das Schauspiel aus einem Charakter herausentwickelt, der herb und kalt aus den Zuchthausmauern vor uns auftaucht. Nicht nur wegen des Schlusses, wo die Bühne als ein Wandel-Panorama dargestellt ist, verdient es ein Wandeldrama genannt zu werden, sondern vornehmlich wegen des schnellen Wandels der Handlung und des Charakters. Wie ein kranker Wolf im Käfig läuft der Held oben im ersten Stock umher auf dem alten Rentheimschen Familiensitz, während wir unten im Parterre bei den beiden Frauen sind, den Rentheimschen Zwillingsschwestern, die einst um ihn gekämpft haben und jetzt um den Sohn ringen. Nie hat uns Ibsen ein Weib so unsympathisch geschildert wie die Frau Gunhild Borkman, ein Weib, wie auf Strindbergschem Boden gewachsen, die kalte, herz- und phantasielose Egoistin, deren Traum ist, daß der Sohn die Schande des Namens Borkman vergessen machen solle, denn kein Denkmal von Stein oder Metall soll es sein, das sie ihrem Manne nach dem Tode

*) Henrik Ibsen, John Gabriel Borkman, Schauspiel in vier Aufzügen. München, Albert Langen. 1897.

errichten lassen will. „Es soll sein wie ein lebendiger Zaun von Bäumen und Sträuchern, dicht gepflanzt, ganz dicht um dein Grabesleben. Verdecken soll er all das Dunkle, das einmal gewesen ist. Und in der Vergessenheit verborgen vor den Augen der Menschen John Gabriel Borkman.“ Schon lichter wird seine Gestalt in den Reden der betrogenen Schwester, des Fräulein Rentheim, die in ihrem altjüngferlichen Edelmut aber auch nicht viel erträglicher ist. Und recht hat der gute Junge, daß er bald beiden entflieht. Mit jeder Scene der folgenden Akte tritt dann der Charakter Borkmans plastischer hervor: ein flügellahmer Jagdvogel, ein Napoleon, der zum Krüppel geschossen wurde in seiner ersten Schlacht, (nebenbei ein Bild, das viel psychologischer ist als das eines Raphael ohne Arme).

Borkman ist ein harter Egoist, aber kein gemeiner Verbrecher, ein schöpferischer Geist, ein Genie des Geldes. „Da lagen die gefesselten Millionen übers ganze Land, in der Tiefe der Berge und riefen nach mir! Schrieen zu mir um Befreiung! Aber keiner von allen den andern hörte es. Nur ich allein.“ Freilich hätten die andern nicht gethan, was er that, aber nur, weil sie seine Fähigkeiten nicht hatten. Die Schuldfrage selbst wird übrigens nur nebensächlich berührt. Es handelt sich um Manipulationen mit unrealen Größen. Später wird die Schuld noch gemildert. Borkman fiel dem Verrate eines einzigen Freundes zum Opfer, dessen Motiv Rache aus Eifersucht war. Ihm hatte er sich anvertraut, noch war alles zu retten, da war die Anzeige schon erstattet. In den acht Jahren, seit Borkman aus dem Zuchthause ist, das ihn fünf Jahre gefangen hielt, saß er über sich selbst zu Gericht, spürte jede Handlung bis ins Innerste durch, und er sprach sich frei, denn der Finanztrieb in ihm

verlangte sein Recht wie jeder andere Trieb im Menschen. Ein Zuchthäusler, der an seine Unersetzlichkeit im gesellschaftlichen Leben glaubt, an den Tag, der ihn wieder in seine alte Stellung einsetzen wird! Seine Schuld, die eigentliche tragische Schuld, ist, daß er wie alle Genies ein Träumer war, aber auf einem Posten stand, wo die Verwechslung von idealen und realen Faktoren zum gemeinen Verbrechen werden mußte. „In die Wirklichkeit hinaus hätte ich gehen sollen, hinaus in die eiserne, traumlose Wirklichkeit!“ Und er klagt, daß er niemanden hatte, „der wachsam genug, der immer bereit gewesen wäre, ihn zu rufen, — ihm zu läuten wie eine Morgenglocke, — ihn aufzurufen zu neuer, mutiger Arbeit“. Und noch als entlassener Sträfling sieht er, gleich Dostojewskis Raskolnikow, das Leben vor sich, das eigentliche, bisher verkannte und verträumte, „dieses neue, schimmernde Leben, das da gährt und wartet“.

Etwas von der Bergmannsnatur haben die tragischen Helden unserer Zeit fast alle, Ibsens vornehmlich*). Borkman ist der Sohn eines Bergmanns, der in seiner Jugend im Schacht gearbeitet hat, — schon äußerlich also ist er der Typus einer ganzen Reihe von dramatischen Charakteren. Die Arbeit in der Tiefe hat seinem Auge die natürliche Sehkraft genommen. Etwas Eisiges geht von ihm aus und seinem Reiche. Aber wie ein Gruß weht es ihm entgegen von unterthänigen Geistern aus den Grüften verborgener Schätze. „Ich empfinde sie, die gefesselten Millionen; ich fühle die Erzadern, die ihre gewundenen, geästeten, lockenden Arme nach mir ausstrecken. Ich sah sie vor mir wie belebte Schatten — jene Nacht, da ich drunten stand im Bankgewölbe, die Laterne in der

*) Vgl. „Naturalismus“ I. Teil, 2. Abschnitt, Kap. 15, S. 29 ff. „Bergmanns-Naturen unter den Dichtern“.

Hand. Ihr wolltet befreit werden damals. Und ich versuchte es. Aber ich vermochte es nicht. Der Schatz sank wieder in die Tiefe. Ich will es euch aber zuflüstern hier, in der Stille der Nacht. Ich liebe euch, die ihr scheintot daliegt in der Tiefe und im Dunkel! Ich liebe euch, ihr lebenheischenden Werte — mit all eurem glänzenden Gefolge von Macht und Herrlichkeit!"

An dem eisigen Hauche in der Tiefe starb seine Liebe. Das Herz, das ihm im Tageslichte entgegenschlug, zertrat er, verkaufte er. Denn seine Liebe gehörte nicht dem Menschen, sondern der Macht, die Menschenglück schafft. „Um des Reiches — und der Macht — und der Herrlichkeit willen" (wie viele moderne Dichter liebt Ibsen die Parallelisierung moderner Lebensmächte mit christlichen, die Übertragung christlicher Vorstellungen auf das moderne Leben, schon dadurch auf ein neues, das dritte Reich, anspielend). Niemals hat ein Weib bei Ibsen so schwach ihr Recht verteidigt auf das Leben und die Liebe. Alles, was Ella Rentheim sagt, ist so wahr, daß es banal ist. Wenn aber Borkman einmal erbittert ausbricht: „O diese Weiber! Das Leben verderben und verdrehen sie uns! Sie verpfuschen uns unser ganzes Schicksal, — unsern ganzen Siegeslauf", — da merkt man, daß die Geschlechtstendenz ihren Kurs geändert hat. Bisher waren es gewöhnlich nur die Frauen, die über ihr verpfuschtes, und natürlich durch die Männer verpfuschtes Leben zu jammern hatten, und schon ein hoher Grad von Gerechtigkeit war es, wenn sie sich erinnerten, daß auch diese nicht die freien Schöpfer ihres Geschicks waren. Hier hat Borkman nur das resignierte Bekenntnis: Ja, jemand muß meistens untergehen bei einem Schiffbruch. Es drückt ihn nicht, was die beiden Frauen um ihn gelitten haben, die auch ihrerseits nur egoistische Zwecke hatten: Glanz

wollte die eine, Liebe die andre. Andre Sorgen, andre Schicksale lasten auf ihm, und sofern eine Schuld hat er, die der Ohnmacht. Da liegt es nun, sein Reich, das er beinahe in Besitz genommen hätte — damals, als er starb (der Schauplatz der Handlung ist, wie auch sonst bei Ibsen, eine moralische Totengruft) — „da liegt es nun — schutzlos, herrenlos — preisgegeben den Überfällen und Plünderungen von Räubern“.

Motive aus allen Perioden und Dramen Ibsens klingen in dieses Schauspiel hinein. An den „Baumeister Solneß“ erinnert nicht nur das Grundproblem — Borkman ist Solneß nach dem Sturze — sondern auch das Verhältnis zur Jugend, welche die Väter überrennt und überfährt. Wir haben hier ein fein kontrastiertes Doppelverhältnis: Borkman ist sein Sohn schon durch die Weiber vollständig entfremdet, aber er träumt, an diesem noch einmal einen Bundesgenossen zu finden im Kampfe um das neue Leben, die weckende Morgenglocke, während die Mutter aus ihm das überschattende Epheu der Vergangenheit machen will. Aus Borkmans alter Zeit hat sich nur einer ihm treu erwiesen, der Beamte Foldal, der heimlich an einer Tragödie arbeitet, und mit dem er eine Glaubensversicherung auf Gegenseitigkeit begründet hat. Da glaubt denn einer an den andern, nur weil er meint, daß der auch an ihn glaube, bis in einer Scene, die nur ein Menschenkenner und Satiriker wie Ibsen schreiben kann, sie sich gegenseitig auf ihrem Unglauben ertappen. Auch in Foldals Hause spielt sich eine Tragödie ab wie die Borkmans; in dem Schlitten, der dessen Sohn mit seiner Geliebten (einem Weibe von der Gattung der Rita Allmers in „Klein Eyolf“) entführt und den alten Foldal umwirft, sitzt auch Frida, seine Tochter, in er sich sein bißchen Dichtergabe in Musik umgesetzt hat. „Und da bin ich denn doch nicht umsonst Dichter gewesen“, jetzt darf sie in die weite große

Welt hinaus, von der ihm einst geträumt hatte. Hier also Erbschaft und Fortführung eines verkrachten Ingeniums in anderer Gestalt und nach aufwärts, dort gänzliche Vereinsamung und Zusammenbruch, dem keine Zukunft blüht. In diesem stillen Mädchen, das durch das Klavierspiel einen Sonnenschein in des Bankdirektors düstres Leben bringt, ist noch ein Widerhall von den Frauenidealen Ibsens aus früherer Zeit, nicht in der kranken Ella mit dem ungesunden Lavendel- und Rosengeruch; und aus der Kontrastierung der beiden Kinder, des Sohnes und der Tochter, kann man noch etwas von den älteren dramatischen Motiven heraushören. Nur, daß man darüber das eigentliche Grundproblem nicht verdrehen darf. Foldal, der kleine Beamte und kleinere Dichter, der passive Charakter, findet eine Fortsetzung in der Tochter; der kühne, schöpferische Borkman kann nur siegen oder untergehen, sein Werk kann niemand aufnehmen, Fähigkeiten wie die seinigen vererben sich nicht, ja er findet auch nicht einen einzigen, der Verständnis für ihn hat. Er erstickt an des Lebens Trivialitäten wie Hedda Gabler, die in gleicher Weise gegen Frau Elvsted kontrastiert ist, wie hier Borkman gegen Foldal. —

Zum Schluß noch ein Wort über die Natur in diesem Schauspiele. Wie alle einseitigen Geistesmenschen fing Ibsen eines Tages an, die Natur zu fürchten. Über den gesellschaftlichen und menschlichen Problemen vergaß er der Natur, er bediente sich ihrer fast nur gleichnisweise. Aber aus seiner sexuellen Problematik erwuchs ihm ein neues spezifisches Problem der Naturmacht, zunächst der Naturohnmacht, denn Ibsen kennt schon früh die Tragik der Unfruchtbarkeit*). Das Verhältnis von Schuld und

*) Vgl. „Das sexuelle Problem.“ 5. Aufl. Berlin 1901. 6. Kap. S. 44 ff.

Unfruchtbarkeit brachte vielleicht zuerst seine moralischen Vorurteile zu Fall. Die Natur ragt jetzt gespenstisch und höhnisch in seine Dichtungen hinein. Wie Emile Zola seinen Roman der Vertreibung aus dem Paradiese der Natur hat (das Paradou in der „Schuld des Abbé Mouret"), so hat Ibsen sein Drama dieser Vertreibung in der „Frau vom Meere", nachdem schon „die Wildente" in höhnender Symbolik den Wald mit seinen Jagdgründen in eine Bodenkammer versetzt hatte. Hier, wo, wie in „Hedda Gabler", die Realistik der Charaktere das Wesentliche ist, hat auch die Natur ihre gespenstige Symbolik verloren. Hinaus ins Ungewitter treibt es Borkman, und im Tann, im Walde, der wirklichen Natur, mit sehr diskreter Symbolik, spielt sich der Schluß des Dramas ab. Die Landschaft verwandelt sich auf offener Scene, und in der Lichtung, wo das Traumland seiner Jugend lag, erlischt ein zerstörtes Leben, dem längst schon jede natürliche Basis entzogen war. —

Wenn irgend ein Werk Ibsens, so mußte dieses schlimmen Vorurteilen ausgesetzt sein, schon weil es seinem Gegenstande nach aktuell ist. Es wird vermutlich lange keine andere Kritik finden als die parteipolitische Betrachtung. In solchen Fällen hat der Theaterkritiker die Ansicht der Partei seines Blattes zu vertreten. Aber selbst in dieser Betrachtung wird man vielleicht erkennen, daß es ein reiches und tiefgefaßtes Drama ist, das Menschenschicksale und Menschennaturen darstellt, indem es Motive und Vergangenheiten enthüllt. Und wenn schon nichts anderes, kann doch auch ein gewöhnliches Menschenkind das eine aus dem Werke lernen, daß auch ein verkrachter Bankdirektor nicht aufhört, seine Psychologie zu haben, die nicht notgedrungen der ähnlich sehen muß, die Staatsanwälte, Zeitungsreporter und kannegießernde Stammtischredner aus

ihm herauslesen; daß sozusagen die Psychologie eines Menschen nicht vogelfrei geworden ist, weil er dem Zuchthause verfallen, und daß es schließlich nur eine andere Form menschlicher Gemeinheit ist, den Verbrecher zur Zielscheibe aller Borniertheiten und rückständigen Tiergefühle zu machen, gleichsam sie an ihm zu konservieren, wie sich bei jedem sensationellen Prozesse zeigen läßt. Dergleichen kann die Gesellschaft freilich, wenn sie will, auch bei andern litterarischen Gelegenheiten lernen. Die Modernen verfallen so leicht nicht in den Fehler der Überschätzung des Menschenmaterials, wie die Dichter des Rousseauschen Zeitalters. Aber es ist nur ein Akt der Gerechtigkeit, wenn sie erklärend dem zur Seite treten, der keinen Erklärer, keinen Verteidiger sonst findet, gewiß nicht bei dem, der offiziell sein Verteidiger ist. Die Dichtung, besonders das Drama und vor allem die Tragödie ist nicht selten in ihrem innersten Kerne ein nachträgliches Plaidoyer, ausgeführt mit den Mitteln der darstellenden Kunst. Aber wie könnte ein vorwiegend irreligiöses Zeitalter das Leben ertragen, wenn nicht zuletzt immer einmal die Poesie an die Stelle der Jurisprudenz träte? „Die Scene wird zum Tribunal", nachdem sie aufgehört hat, ein religiöser Schauplatz zu sein. Dies Drama ist gleichsam ein neu aufgenommenes Gerichtsverfahren.

Ibsens Epilog.

„Nein, im Anfang ist kein Ding schlimm. Aber auf einmal kommt man an eine Stelle, wo man weder vor noch zurück kann. Und dann sitzt man fest, Herr Professor. Bergfest, wie wir Jäger sagen."

Eines Tages war Ibsens Schiff festgefahren. Es war lustig hinausgesegelt in ferne, ungekannte Meere, nach dämmernden Zielen. Eine kühne Argonautenfahrt hatte der romantische Geist in Europa inszeniert. Die Welt sollte wissenschaftlich und künstlerisch ganz neu entdeckt und erobert werden. Man hatte sich die Kulturen aller Zeiten und Zonen angeeignet. Aber nirgends konnte die Hoffnung auf die Dauer sich festankern. Den Traum von einer goldenen Zeit der Vergangenheit, ob Paradies oder die Urwaldslust eines Rousseau, ob Antike oder Christentum, diesen Traum hatte man zu Ende geträumt, er hatte einer ernsten Kritik nicht stand gehalten. Aber es gab ein Land, das vor solcher Kritik gefeit war: das Zukunftsland, in dessen Preise von den Mystikern über Lessing, Hegel, Goethe bis Heine und Nietzsche alle kühnen Geister einstimmten. Das dritte Reich sollte kommen, das Geist und Natur, Christentum und heidnische Weltanschauung, die Wahrheit und die Schönheit vereinigen werde, und in dem

der ganze Mensch, der endlich befreite, der höhere, der Übermensch geboren werden wird. Die Saint-Simonisten, die am wildesten diesem Rausche sich ergaben, predigten die Emanzipation des Fleisches. Das Leben lag in seiner Unschuld wieder vor den erstaunten Augen der Welt, lockend zu neuen Genüssen, verführerisch erhöhte Freuden bietend. Und man nahm diesen Traum sogar so wörtlich, daß man auszog, das freie Weib zu suchen, um mit ihr den neuen Menschen zu zeugen.

In diese zukunftsschwangere Zeit fiel Ibsens Jugend. Und mutig wie die Jugend, stark, zäh und verwegen, wie Ibsens Geist ist, machte er diese Argonautenfahrt tapfer mit. Er war ein Seeheld, der sich für die Freiheit und den Geniekult mit Reckenkraft ins Zeug legte. Aber einst machte er in einer schweren, von beängstigenden Träumen und wilden Stürmen durchdüsterten Nacht drei fürchterliche, drei grausame Entdeckungen. Er stand am Steuer. Die Nacht war so finster, daß er nicht zwei Schritt breit vor sich sehen konnte. Die Hand am Steuer rührte sich nicht, die Hoffnung schien ausgelöscht, und bohrend, versuchend, forschend senkte sich sein Blick in sein eigenes Innere. Und da fand er, daß er sich auf eine dreimal thörichte Unternehmung eingelassen hatte: Er wird nicht der König des neuen Eilands sein, denn ihm ward keine Sonnen-, keine Siegernatur gegeben. Er ist ein Stiefkind Gottes auf Erden. Sein Platz wird nicht auf der Zinne, sondern in den Kellergewölben des neuen Schlosses sein, sein Los ist, Tragbalken, aber nicht Fahne zu heißen. Seine Heldenkraft ist von Hagens und nicht Siegfrieds Art. Er ist ein Recke, aber kein Heros („Kronprätendenten"). Vom Gesichtspunkte des Heroen ist er sogar feige und ohnmächtig. Das war die zweite Entdeckung. Ein Sonnenblick wird ihn entmutigen. Er kann Throne umstürzen

aber er hat nicht die Kraft, einen Orden auszuschlagen. Also ist er außerdem auch noch lächerlich („Peer Gynt“). Wenn er aber nicht König sein wird, wer wird König sein? Und nun macht er die dritte Endeckung: das sind ja alles elende Kerle, viel schlechter als er selbst, verlogen und verfallen. Es ist kein richtiges Seeräuberschiff, auf dem er stand, sondern lauter Diebsgesindel, feig, hehlerisch, führte es mit („Stützen der Gesellschaft“, „Gespenster“, „Volksfeind“). Jeder einzelne tauchte auf vor seinem inneren Gesichte, und keiner fand Gnade. Er erschrak und entsetzte sich ob solcher Entdeckungen. Das Steuer entfiel seinen Händen, und das Schiff saß fest. In den langen, müßigen Stunden, die er hier in Not und Kampf, in Wut und Entsetzen zubrachte, zeichnete er in seinem Geiste scharf alle Beobachtungen auf, die er machte, und die alle seine Entdeckung bestätigten. Er beschäftigte sich, da die Reise ja doch nicht weiter ging, mit der Herkunft der Gesellschaft und dem Ausgange der Fahrt. Das eigentliche Reiseziel verschwamm mehr und mehr, und nur zuweilen hallte leise in seinem Ohre eine verlorene Zukunftsmelodie wieder, die zwar nie ganz verklang, aber doch zu schwach war, um noch einmal Leitmotiv zu werden.

Und wieder eines Tages, als er die Augen aufschlug, stand vor ihm eine Mahnerin, ein Weib, das die verwegene Reise mitgemacht hatte, weil er ihr versprochen, sie in das Zukunftsland zu führen, das ihm freilich jetzt nur noch ein Märchenland Apfelsinia zu sein schien. Zwar hatte er ritterlich für sie gekämpft. Aber er hatte sie um das Ziel der ganzen Reise betrogen. Noch einmal packt ihn die Sehnsucht zu einer heldischen That. Aber nun ist seine Muskelkraft erschlafft. Und was eine That sein sollte, wird ein Wagestück. Schuld häuft sich auf Schuld.

Denn wartend und vertrauend hat ihm das Weib nutzlos Jugend, Leben und Glück geopfert. Sie können das Ziel nicht mehr erreichen, aber, hinaussteuernd ganz allein in die Nebel und Stürme, gemeinsam untergehen, sterbend ihre Ohnmacht sühnen. („Rosmersholm“, „Baumeister Solneß“).

Das ist der Inhalt des Ibsenschen Dramas. Ibsen hat eigentlich, wie Schiller, Byron und die größere Zahl aller Dichter, nur ein einziges Werk geschaffen, daß er aber immer in neuen Variationen, unter neuen Voraussetzungen, alte Motive aufnehmend, gestrige Ideen fortführend, in beinahe hegelisch dialektisch sich entwickelnden und fortspinnenden Gedanken neu gestaltet, aus- und umgestaltet hat. Stil, Technik, Stimmung, Tendenz ändern sich. Aber für den Kern sämtlicher Ibsenschen Dramen läßt sich nicht gar so unschwer eine Formel finden, die nur erschwert wird durch die absichtlich verzwickt versteckte psychologische Rabulistik. Ein Werk von ihm bedarf genau wie eine Beethovensche Symphonie, wenn man sie verstehen soll, eines Schlüssels, einer Idee, die das Bild deutet. Aber diesen Schlüssel muß man suchen in dem zweit- und drittvorhergegangenen Werke eines neuen Dramas. Von hier aus schlägt der Faden gewöhnlich in das neue Schauspiel ein. Dann aber werden wir finden, daß das Bild, durch das Ibsen sein Verhalten zur Welt ausdrückt, immer ähnlicher wird dem, was er zu sagen hat. Zwar bleibt es immer Symbolik, wie auch unsere Sprache immer Symbolik ist. Nur wird seine Symbolik immer einfacher. Gerade die drei- oder siebenfache Lagerung seiner Symbole in früheren Werken, das Durcheinandergehen verschiedener Symbolreihen macht seine Dramen zum Teil dunkel und verzwickt, nicht das Symbol selbst, das, wenn es klar ist, auch veranschaulicht, und wenn es originell und kräftig ist, sogar schöpferisch wirkt.

In seinem dramatischen Epilog: „Wenn wir Toten erwachen“*), der noch einmal sein ganzes Leben klaren Blickes überschaut, um eine nachträgliche Formel für sein Lebensproblem zu finden, ist diesmal alles sehr viel einfacher, einheitlicher, unmittelbarer.

Professor Rubek hat in seiner Jugend ein Skulpturwerk geschaffen, „Der Auferstehungstag“, zu dem ihm ein herrlich schönes Weib Modell gestanden hat. Er hatte ihr versprochen, sie auf einen schwindelnden Grat zu führen und ihr alle Herrlichkeiten der Welt zu zeigen. Sie folgte ihm, sank anbetend vor ihm nieder und diente ihm, seiner Kunst, seinem Schöpferziele. Sie diente ihm mit ihrer Schönheit, in freier, hüllenloser Nacktheit, mutig, freudig, ohne Vorbehalt. Mit all ihrer Jugend pochendem Herzen. Das war ihres Lebens Sonnenaufgang. Da lud er eine Todsünde auf sich, eine Todsünde die — Heiligkeit heißt. Er benutzte das Leben zum — Modell, stand immer in gewissem Abstand von ihm und ließ es unberührt. Hätte er sie freilich berührt, dann hätte sie ihn erdolcht. Denn er war des Aberglaubens voll: seine Gedanken müßten unheilig werden, wenn er ihrer in Sinnlichkeit begehrte, und er würde dann sein Werk nicht zu Ende schaffen können. Und dies ist richtig. Die sinnliche Begierde hätte seinen Kompaß abgelenkt und ihn in den Abgrund gezogen. Hier haben wir, wenn anders ich Ibsen richtig verstehe, eine jener Stellen, wo sich die Symbole gleichsam in die Quere kommen und eine Inkongruenz des Ausdrucks schaffen, die man, ohne zu wissen warum, peinlich empfindet. Weil hier der Gestalt des Modells etwas ansymbolisiert ist, was ein subjektives Problem des Künstlers

*) Ein dramatischer Epilog in 3 Akten. Berlin. S. Fischer, Verlag. 1900.

ausdrücken soll. Irene haßt den Professor, weil er bei ihrer nackten Schönheit unberührt bleiben konnte, aber sie hätte ihn andernfalls getötet, weil er — an einem Aberglauben — gestorben wäre!

Mit ihrer Hülfe wollte er aus seiner Künstlerhand das reine Weib, den Auferstehungstag hervorgehen lassen. Sie hat ihm mit Leib und Seele gedient; ja, sie hat sich zum Schluß, so völlig ist sie in sein Werk aufgegangen, selbst für alle Zeit ausgelöscht. Sie gab ihm ihre ganze jugendliche Seele und stand da mit leerer Brust. Daran ist sie gestorben. Und dafür sollte ihm hinfort nichts mehr gelingen. Er hat seitdem nur noch »herumgebosselt«. Sie hatte ihm ihr einziges Kind, das Werk, geschenkt, aber nun sollte er keine Kinder mehr zeugen. Denn sie haßte den Künstler, der so unbekümmert, so sorglos einen warmblütigen Leib nahm, ein junges Menschenleben, ihm seine Seele stahl, um ein Kunstwerk daraus zu machen. Und als er fertig war und ihr dankte für die segensreiche „Episode“ seines Lebens, da verließ sie ihn auf dies Wort hin. Das Werk aber war nicht fertig. Und er hat die zweite Sünde auf sich geladen, sein Zukunftswerk, ihr gemeinsames Kind, wie es Irene nennt, geschändet, der bestehenden Welt angepaßt und dadurch in höherem Sinne zeugungs-zukunftsunfähig gemacht: um seinen geheimsten Lebenssinn betrogen zu haben. Jung, unberührt, fleckenlos, zu Licht und Herrlichkeit erwacht, so träumte er den „Auferstehungstag“ in Gestalt des reinen Weibes. Aber dann, als sie ihn verließ, wurde er weltklug. Er dichtete der Zukunft die Gegenwart hinzu. Er mußte die Welt, die er rings um sich mit Augen sah, mit im Bilde haben. Der Realist bekam die Herrschaft. Der junge Tag mußte zurücktreten — „der Gesamtwirkung halber“. Und er wurde auch ein bißchen gedämpft, wie's die neue Idee er-

forderlich machte. Das Bild, das schlank und einsam einst das Werk ausmachte, wird zur Hintergrundsfigur einer Gruppe. „Du und ich, — wir, wir und unser Kind waren in dieser einsamen Gestalt“, die er verraten, die der Künstler verraten hat auf Kosten des Menschen. Der ein Schaffender sein sollte, wurde ein Bildender, die That gehemmt durch die Kunst, die im Sinne eines höheren, eines Zukunftstages feig und schwächlich macht, weil sie den Fuß bannt. Daß Künstler auch Helden und Fürsten waren, kam fast nur im gesegneten Hellas und im goldenen Zeitalter der Renaissance vor. Auch die Reue des Künstlers ist impotent. Verächtlich und hart trifft Irene ihn mit dem Worte: Dichter! Was so viel heißen soll, als: Du liebes, großes, alterndes Kind, das ohne Kraft und Willen ist. „Zuerst hast du meine Seele gemordet — und dann modellierst du dich in Reue und Buße und Selbstanklage.“ — Er war ein Künstler. Aber Irene war ein Mensch und hatte auch ein Leben zu leben, ein Menschenschicksal zu erfüllen. Sie hätte Kinder zur Welt bringen sollen. „Viele Kinder. Richtige Kinder.“ Nicht solche, die in Gräbern, das ist den Museen, aufbewahrt werden. Das wäre ihr Beruf gewesen, nicht, sich um der Kunst willen unfruchtbar zu machen. Das heißt, sie hätte den neuen Tag gebären, nicht symbolisieren sollen, ihrem Schoße hätte er entstehen müssen, nicht ihrem Leibe abgeformt werden. Das war die Unnatur und Todsünde jener „Episode“.

Im gewissen Sinne aber wurde das neue Werk doch ein Meisterwerk, es ging durch die Welt, brachte Ruhm, Gold und alle die Herrlichkeiten, die die moderne Welt dem Künstler zu geben vermag. Und nun kommt die Rache. Um der Welt, der Realität wegen hat er seine künstlerische Intention gefälscht. Jetzt aber fälscht die Welt das Werk.

Sie legt ihm einen Sinn unter, der ihm nie beikam (auch die Tragik des Solneß besteht darin, daß er als Nützlichkeitskünstler gebraucht und abgenutzt wird). Der Feier- und Zukunftsgedanke ist ausgelöscht. Und Rubek rächt sich nun seinerseits, indem er den zahllos bei ihm bestellten Porträtbüsten, die wegen ihrer frappanten Ähnlichkeit angestaunt werden, einen versteckten, boshaft satirischen Hintergrund giebt. Die so verblüffend ähnlichen Porträts sind im tiefsten Grund rechtschaffene „Pferdefratzen, störrische Eselsschnuten, langohrige, niedrigstirnige Hundeschädel, gemästete Schweinsköpfe und blöde, brutale Ochsenkonterfeis", kurz alle unsere lieben Haustiere.

Den versteckten, satirisch komischen Hintergrund der Ibsenschen Werke der mittleren Periode habe ich, nebenbei bemerkt, auf den ersten Blick hin erkannt, ebenso wie die Symbolik seiner späteren Dramen, was auszusprechen aber noch vor sechs Jahren in Deutschland bei der Zunft der Ibsengemeinde als Majestätsverbrechen galt. Erst seit dem „Baumeister Solneß" dämmerte es in diesen „niedrigstirnigen Schädeln", die aus ihrer Dummheit ein Geschäft machten, mit ihrer Ohnmacht wucherten. Hier schlägt ihnen der alte Löwe mit seiner höchsteigenen Tatze selbst eins auf den Deckel. Wie denn sein dramatischer Epilog, echt ibsensch, an boshaft schadenfrohen Bekenntnissen außerordentlich reich ist. Hier schüttelt er das ganze selige Kunstphilisterium, das sich an seine Rockschöße klammerte, wild und feierlich von sich und sagt ihm noch einmal, daß ihre Wege nie die gleichen, selbst irrtümlicherweise nicht einmal dieselben gewesen sein können.

Da Ibsens Dramatik Abrechnungsdramatik ist, liegt die eigentliche Handlung stets in der Vergangenheit, sofern hier nicht auch die Handlung, d. i. die Vorfabel, besser eine Situation genannt wird. Ibsen stellt in seinen

letzten Werken weniger Handlung, die auch früher meist minimal war, als ein Verhalten von Menschen, Gruppen, Ideen dar, weshalb sein Drama mehr und mehr ins Mysterium übergeht.

Wenn das Stück anhebt, finden wir den Professor Rubek, der inzwischen, fast ohne zu wissen, wie, eine Frau bekommen hat, in einem norwegischen Seebade. Auch das Stadium der satirischen Kampf=Epoche ist überwunden. Und es ist nun so ruhig um ihn geworden, daß man „die Stille hören“ kann. Es ist die Stille, die uns aus „Klein Eyolf“ herrübertönt. Es ist einsam geworden um den Künstler. Keiner geht mehr aus und ein bei ihm. Und in diese Stille fällt eine vergangene Melodie hinein. Plötzlich steht, wie ein nächtliches Irrbild, Irene wieder vor ihm. Aber nicht mehr in blühender Schönheit. Sie nennt sich selbst tot. In einiger Entfernung folgt ihr stumm eine Diakonissin. Sie war ins Dunkel gegangen, als das Kind, das Werk, wie sie es sah, im Lichte der Verklärung stand. In ihrer Rede liegt ein verborgener Sinn, für Rubek wie den Leser: für jenen, weil er noch nicht das Folgende weiß, für diesen aus demselben Grunde, und weil er außerdem auch nicht weiß, was voranging, und weil man keine Idee von einer Idee haben kann, deren Bild man noch nicht einmal hat.

Ibsen giebt in diesem Drama viele Andeutungen über seine Kunst, die er zu gleicher Zeit preisgiebt und vertheidigt. „Was kann ich dafür?“ antwortet Irene auf den Vorwurf in ihrer geheimnisvollen Art, sich auszudrücken. „Jedes Wort, das ich dir sage, wird mir ins Ohr geflüstert.“

Irenes späteres Schicksal war das der modernen Schönheit, des Lebens: Schmutz und Zwang. In Variétés hat sie als nackte Statue den Männern die Köpfe verdreht,

und in Irrenhäusern hat man ihr die Arme zusammengeschnürt und sie hinter Eisenstangen vergittert gehalten. Die Schicksale und Tragödien Eilert Lövborgs, der auch ein Zukunftswerk im Schlamm verlor, Peer Gynts, John Gabriel Borkmans sind neu in der Irene erwacht, die gleichsam die Verkörperung jener ganzen Tragik ist.

Und während dem Künstler seine Schuld und Vergangenheit leibhaftig gegenüber steht, anklagend und vernichtend, — wenn die Toten erwachen! — da flieht ihn auch das Leben. Auch seiner Frau hatte er versprochen, weil das noch so eine alte Redensart aus der Jugendzeit bei ihm war, sie auf einen hohen Berg mitzunehmen und ihr alle Herrlichkeit der Welt zu zeigen. Aber die kleine Frau Maja ist weltklüger, entschlossener und nicht geneigt zur Selbstaufopferung. Und als ihr Leben ein richtiger Mann kreuzt, ein Realist und kein Phantast, ein Gegenwarts- und kein Zukunftsmensch, der Gutsbesitzer Ulfheim, der auf Bären- und nicht auf Gedankenjagd geht, da befreit sich das Weib in ihr, — erst vom verführerischen Genius, dann vom starken Alltagsmanne, von dem sie sich nicht vergewaltigen lassen will. Diese Emanzipation wird ihr freilich ziemlich leicht, denn beide Männer sind häßlich, der Bärenmensch roh wie das Leben, der Künstler müde und heimtückisch wie die Idee. Dieses Ehebekenntnis ist eine Tragödie und Satire für sich. Frau Maja, das kleine Alltagsweibchen, hat es vortrefflich verstanden, dem Aar so aus Versehen eins in die Schwingen zu versetzen. Sie haben sich gegenseitig desillusioniert. Sie hat ihn durchschaut und ahnt, daß sie ihm nur eine Art Notbehelf war, und sie sieht, daß die Zeit sich anschickt, Abschied von ihm zu nehmen. Die Elegie des sich alt fühlenden Künstlers, die seit Solneß in allen neueren Dramen Ibsens wehmütig bitter anklingt, hallt hier noch einmal leise ironisch nach.

Auch Rubek wurde, woran alle Ibsenschen Helden zu Grunde gehen, Berufsmensch, statt das Leben voll zu umfassen. „Ist es es denn nicht unvergleichlich wertvoller, ein Leben in Sonnenschein und Schönheit zu führen, als sich bis ans Ende seiner Tage in einer naßkalten Höhle mit Thonklumpen und Steinblöcken zu Tode zu plagen?“ Paßt denn seine Natur, seine Künstler-Natur, die sich schneller und anders entwickelt, als die anderer gewöhnlicher Menschen, für das Glück der Ehe und des bürgerlichen Berufs? „So einfach ist das Leben nicht für mich und meinesgleichen.“ Und dafür konnte er sie in den Schatten stellen, sie, die andere, die verkörperte Auferstehung?

So scheiden sie denn, die Eheleute, leicht und schmerzlos. Frau Maja wird frei sein. Mit Gutsbesitzer Ulfheim, dem Jäger, zieht sie hinaus ins Gebirge, anscheinend auf die Jagd, thatsächlich zu neuem Sport. Das war ja nun ein wirklicher Bergsteiger, nicht einer, wie ihr Künstler, der sie statt in die frische Luft und an die Sonne zu führen, in ein Bauer gesetzt hat, wo alles nur vergoldet ist und großer versteinerter Menschenspuk an den Wänden steht. Gewissermaßen aber sind diese beiden Bergsteiger für das Weib und das Leben dennoch Pendant-Erscheinungen. Beide arbeiteten sie in einem harten Material. Und beide kriegen sie es schließlich unter, die Bären und den Marmor, machen sich zum Herrn und Meister und geben nicht nach, bis sie den hartnäckig widerstrebenden Stoff überwunden haben. Aber Frau Maja hat nun genug von den Schlössern und Herrlichkeiten, die ihr beide zu bieten haben. Sie will sich nicht mehr von ihrem „zahmen Raubvogel“ beherrschen lassen, aber auch nicht mehr in Bären-Armen ersticken. Sie dichtet sich selbst ihr Freiheitslied. „Der Gefangenschaft Zeit ist vorbei“ jubelt

es in ihr auf. „Ich bin frei! Ich bin frei! Ich bin frei!“ hallt es durch die Berge, in denen Gewalt und Tod hausen.

Wie immer man über das letzte Drama Ibsens denken mag, diese Kontrastierung des Lebens in den Bergen ist von wunderbarer, von der einfachsten und doch kraftvollsten Plastik. Hier kommt die Symbolik dem Leben so nah, daß es fast das Leben selbst ist. Der Bärenjäger und das gezähmte Raubvogel-Genie, ich wüßte nicht, wie man das Schicksal der modernen Frau deutlicher ausdrücken kann, und gleichzeitig die Freiheitsbestrebungen des kleinen egoistischen Philisterweibchens besser ironisieren als durch das Verhalten und die Art der Frau Rubek.

Der Freiheitsjubel Majas tönt schrill in das letzte Zukunftsspiel und Opferfest der Todgeweihten hinein. An einem Bache auf baumlosem Kammplateau sitzen Rubek und Irene und halten großen Gerichtstag. Weich, feierlich, aber klar und scharf, unabweisbar, wie Schicksalsworte, klingen Fragen und Antworten. Man hat nichts vergessen, nur die Leidenschaften sind erloschen. Und wenn einmal ein Dolch aufblitzt, vergräbt er sich gleich wieder im Gewande. Auf einen kurzen Augenblick schütteln sie noch einmal das Trübe und Schwere ab und lassen, gleich tändelnden Kindern, Blätter einer Bergrose in den Bach flattern. „Da schwimmen unsere Vögel.“ Aber Rubeks Schiffe stranden alle. Spielend wiederholen sie noch einmal ihr Glück da unten am Taunitzer See, als sie „ihr Kind“ schufen. „Und doch ließen wir beide dieses ganze schöne Leben im Stiche.“ Da ziehen der Jäger und Maja, die nun auch „an die Stelle von allem anderen das Leben setzen“ will, an ihnen vorbei, und es ist, als wäre das Leben selber an ihnen vorübergerauscht. Jetzt, wo es unwiderbringlich verloren ist, sehen sie, daß sie niemals gelebt haben. Jetzt, da die Toten erwachen!

Eine Sommernacht in den Bergen! Ja, das wäre das Leben gewesen. Und sie ziehen hinauf in das wildzerklüftete Hochgebirge mit den steil abfallenden Abgründen. Über ihren Köpfen das Unwetter, Sturmwind von den Gipfeln. „Es klingt wie das Vorspiel zum Auferstehungstag." Freilich, die Leidenschaft, die irdische Liebe, die Liebe, die von dieser Welt ist, „von dieser köstlichen, wundersamen, dieser rätselvollen Welt", — sie ist tot und erloschen. Aber noch ist Irene, was immer sie auch jetzt ist, für den Künstler „das Weib, das er in seinen Träumen sah." Und jetzt, da der Lebenstrieb tot ist, da die Toten erwacht sind, finden sie sich noch einmal wieder. Ehe sie in die Gräber zurückkehren, wollen sie es noch ein einziges Mal bis auf die Neige kosten. Empor geht's, „zum Licht und zu all der strahlenden Herrlichkeit — auf den Berg der Verheißung!" Trotzig erhobenen Hauptes, allen Mächten des Lichtes und der Finsternis entgegen, durch die Nebel alle, „auf die Zinne des Turmes, die da leuchtet im Sonnenaufgang." Und sie verschwinden in den niedrig ziehenden Wolken unter jähen Sturmstößen, die durch die Luft jagen und pfeifen. Aus der Tiefe jubelt Frau Majas Freiheitslied. Da rollt eine Lawine unter donnerähnlichem Getöse mit rasender Schnelligkeit thalwärts und begräbt die nachtwandelnden Bergsteiger. Die Diakonissin, die immer Irene wie ein Schatten folgt, erscheint in der Halde. Sie sieht die Lawine, schlägt ein Kreuz durch die Luft, und über ihrem „Pax vobiscum!" und der Frau Maja verhallendem Jubelgesange fällt der Vorhang. —

Mit einem Geniesturz endigte auch Solneß, aber dämonisch, mit keinem Friedenswort. Doch das ist nicht so zu verstehen, als hätte nun Ibsen mit der Welt seinen Frieden geschlossen. Die Welt hat ihn vielmehr mit ihm

gemacht. Die Kritik und Moral hat ihm Sanktion erteilt, Es ist still um ihn geworden. Er aber braucht keinen Frieden mehr mit dieser Welt, er steht jenseits von Welt und Wirklichkeit. Sein Weg ging dahin, wohin Nietzsches Steuer wies, nur daß er es als Schatten erreicht, während dieser in Nacht versank. Ibsens dramatischer Epilog ist eine Elegie auf das schwärmerisch geliebte Leben selbst, das Zukunftsland, die Jugendträume und die Abenteurerlust, die einst auf Lebenseroberung auszog.

Zwar liegt hier das poetische Bild fast schattenlos und kongruent auf dem Sinne des Lebens, den es ausdrücken soll, und dem Leben selbst. Aber es liegen doch drei Gedanken und Lebensschichten in diesem Drama nebeneinander: die eigentliche Handlung, ihre allgemeine symbolische Bedeutung und die spezifische Stimmung des Dichters in der Periode, da er das Werk schuf. Und die ist feierlich, still und verschwiegen, wie „Klein Eyolf" zum Schlusse. Es ist gar keine dramatische, sondern eine elegische Grundstimmung in Ibsens' letzten Tragödien und Schauspielen. Etwa seit „Rosmersholm", d. h. seit Ibsen wieder in seine Heimat zog, die er als Verbannter verließ und als feierlich Begrüßter wieder erreichte. Der Ruhm und die allgemeine Feststimmung, in die der Dichter jetzt eintrat, hat seine Kampfeslust zur Ruhe gebracht. Und so suchte er und fand eine neue dramatische Form: das Mysterium, auch hier wieder ein Voraneilender der Zeitgenossen, der Vorgänger Maeterlincks. Die drei Schichten aber, in denen das letzte Werk sich abspielt, decken sich beinahe. Was in der einen klingt, klingt in der anderen. Das giebt eine geheimnisvolle, unterirdische Harmonie. Als Bergwerksnatur habe ich Ibsen früher charakterisiert. In „John Gabriel Borkman" schuf er den Mythos, hier die Weise dazu.

Henrik Ibsen und das symbolische Drama.

Henrik Ibsen und das symbolische Drama.

Um das Jahr 1890 war Ibsen der große Realist der modernen Bühne. Selbst als schon die „Frau vom Meere" (1888) erschienen war, versuchte man noch immer krampfhaft, ihn mit platten Lebenswahrheiten zu erklären. Erst der „Baumeister Solneß" (1892) brachte das Publikum zur Besinnung. Aus dem großen Realisten wurde über Nacht ein großer Symbolist.

Wie ging das zu? Die einen sagten: Ibsen ist eben alt geworden, und weil er nicht mehr das Leben umfassen kann, flüchtet er sich hinter mystische Schleier und symbolische Butzenscheiben. Die andern hingegen meinten: Ibsen ist schlau und weiß sich vortrefflich allen Moden und Zeitlaunen anzupassen. In den achtziger Jahren Realist, in den neunzigern Symbolist. Kann man sich besser auf den Gang der Zeiten verstehen? Die ernsteren aber, die die Aufrichtigkeit der Ibsenschen Schöpfungen weder verkannten noch leugneten, erklärten sich diesen Wandel aus der Entwicklung der modernen Kunst. Eine Richtung, die ins Extrem getrieben ist, schlägt um. Von

Hegel her kennt man diesen dialektischen Prozeß. Und die, die sich weder mit der realistischen, noch der symbolischen Richtung befreunden konnten, hofften, daß sich aus diesen Gegensätzen eine neue Kunst-Synthese offenbaren würde. In Deutschland, seit der Wiedererweckung Shakespeares, hat man nicht aufgehört, einen neuen Messias in der Kunst zu erwarten.

Aber wie? Wenn es einen solchen Gegensatz bei Ibsen überhaupt nicht giebt? Oder doch wenigstens in der Art nicht, wie ihn die Leute, die immer nur eine Beobachtung an einem Kunstwerk machen, sich vorstellen? Wenn sich dieser funkelnagelneue Symbolismus Ibsens bis auf seine frühesten Dramen verfolgen ließe? Wenn Ibsen auch andrerseits kein Abtrünniger des Realismus geworden wäre? Wenn er sich in jedem seiner folgenden Dramen, bis zum Epilog, auch als Realist entwickelt hätte, nämlich in dem, worin Ibsen Realist ist: im Dialog, in der Charakteristik und Motivierung (in Bezug auf Handlung und Fabel ist sein Realismus in allen seinen Dramen eine durchaus zweifelhafte Sache!)? Kurz, wenn man sagen könnte, in jedem folgenden Drama ist der nordische Dichter zugleich realistischer und symbolistischer geworden? Sie wurden wahrer nicht nur in dem, was sie darstellen, sondern auch in dem, was sie bedeuten. Indeß sie immer lebensrichtiger werden, werden sie zugleich auch immer mehr Bild, Symbol höherer Erkenntisse, tieferer Offenbarungen; und umgekehrt. Je enger das Stück Wirklichkeit wird, das sie umspannen, um so weltweiter wird ihr Sinn, je mehr Weltbild wird ihr Inhalt. Und wie? Wenn sein Symbolismus gar nichts weiter bedeutet als das stete Ringen nach Umarmung und Verschmelzung von Realität und Idee? Und endlich: Wenn Ibsens ganze Entwicklung selbst nur ein Symbol der dramatischen Entwicklung unserer Zeit wird?

Vielleicht, daß wir hier auf ein Problem der Kunst selber stoßen, der Ibsen dient.

*　　*　　*

Der Realismus im Drama folgt unmittelbar aus dem Wesen und der Form dieser Kunstgattung selbst. Das Drama tendiert seiner Natur nach zum Realismus. Denn es ist die gegenständlichste aller Künste und hat mithin die Gesetze der Gegenständlichkeit in sich selbst. Die Bühne giebt das Leben in einer Totalität wie keine andre Kunst. Das Drama hat die Realitäts-Gesetze aller andern Künste, und sie wirken bleischwer auf es herab, drücken es gewaltsam in die Realität hinein. Der Dramatiker lädt alle unsere Sinne zu Gaste, und sie alle wollen, nach den Gesetzen ihrer Rezeptivität, bewirtet sein. Das Drama ist die einzige Kunstgattung, die sich im Raum und in der Zeit zugleich entwickelt: die Synthesis der plastischen und musischen Künste. Die drei Denkformen des Raums, der Zeit, der Kausalität sind die Welt, die es erfüllen muß. Es ist gleichsam die dreidimensionale und mithin die höchste der Künste. Aber es sind auch drei Rahmen, die es eingrenzen. Und vis-a-vis sitzt das Publikum. Der Gast wird zum Richter. Die Sinne sind unerbittliche Kritiker, sie dulden nichts, was ihren Gesetzen zuwider läuft.

Der Epiker sieht, hört, denkt mit der Phantasie. Er hat Flügel und kann über die Schranken von Zeit, Raum und Kausalität hinwegsetzen. Tausend Jahre sind wie ein Augenblick und ein Augenblick wie tausend Jahre. Die Phantasie trägt ihn eben so schnell in die fernsten Thale wie ins Nachbarhaus, und die Gesetze der Kausalität braucht er, wenn er lustig ist, nicht zu respektieren. Bleischwer aber hangen diese Gesetze dem Drama an. Wach sind alle

Sinne und Kausalitäten, dem Dramatiker das Konzept zu verderben. Die Scene ist vom Realitätsbewußtsein gleichsam wie von Spürhunden umstellt. Er kann sie täuschen, und dazu ward die Bühnentechnik erfunden, die eine rechte Täusche-Kunst ist; aber er kann sie nicht umbringen. Der Engel der Legende kann fliegen, weil er ein Engel ist; der Engel der Bühne aber fliegt, weil ihn der Bühnenmechanismus hebt und versinken läßt. Im Märchen reitet der Ritter über den See, weil Zauberkräfte in ihm oder im Pferde wohnen; auf der Scene aber ist der See gar kein See. Der Epiker setzt mit einer Konjunktion von Venedig nach Karthago; der Dramatiker bringt neue Aufschriften an die Kulissen oder wechselt diese, und gleichwohl humpelt er hinter dem Epiker hinterdrein, der erzählt, und unsere Phantasie sich vorstellen läßt, was der Dramatiker darstellen muß. Wenn endlich uns der Lügenpoet vom „Finkenritter“ erzählt, jemand sei seines eigenen Vaters Vater, oder einer habe vierhundert Nächte im Jahre gewacht; wenn Münchhausen sich mit seinem eigenen Zopfe aus dem Sumpfe zieht, oder einem von einem Kirschkern getroffenen Hirsche Kirschbäume aus dem Kopfe wachsen läßt; kurz, wenn der Lügen- oder Märchendichter launisch, phantastisch oder satirisch einfach unsere Denkgesetze und Erkenntnisse aufheben kann, so steht der Dramatiker hier in seiner Ohnmacht Blöße. Er kann's nicht einmal wollen. Das Wesen des Dramas ist vielleicht niemals gründlicher verkannt worden als durch Fulda im „Talisman“ und Hauptmann im „Hannele“. Dem Märchen glaubt man den kleiderlosen König, und daß ihn alles im prächtigen Gewande gesehen haben will; man folgt der Sinnesdialektik, weiß nicht, wer Betrüger, wer Betrogener, wer betrogener Betrüger ist, bis es dem Dichter gefällt, uns aufzuklären. Im Theater aber sieht man zu-

gleich, daß man nicht sieht, das ist Fuldas Intention. Wir sollen das Gewand sehen, daß wir es nicht sehen. Und das können sich unsere Augen nicht einmal als Kalauer gefallen lassen. Im „Hannele“ sollen wir den Traum sehen und den Träumer, den Kopf und was im Kopfe ist. Dies Nebeneinander von Dingen, die ineinander liegen, das eben steht jenseits unserer Optik. Es fehlt nur noch, daß wir nächstens im Theater hören sollen, daß wir etwas nicht hören, und der Kreis des Blödsinns wird geschlossen sein. Im Epos liegt das alles in einer ganz anderen Vorstellungswelt.

Über eine gewisse Realität kann das Drama niemals hinaus. Diese gewisse Realität aber ist immer die ganze Realität, die in einem Zeitalter zur Erkenntnis und Anerkennung gekommen ist, und die die jeweilige Bühnenform erheischt. Insofern ist jeder große und echte Dramatiker Realist. Auch Schiller und Calderon; jener, indem er das philosophische und historische, dieser, indem er das religiöse und gesellschaftliche Kausalitätsbewußtsein seiner Zeit aufs höchste befriedigt.

Das Publikum, das vor der Scene sitzt, bestimmt die Form des Dramas. Es verlangt ganz ohne Einspruch die Anerkennung seiner Anschauungsform. Weil es in einer Sitzung dem Drama folgt, heischt es Einheitlichkeit der Zeit; weil es unverrückt vor der Scene sitzt, Einheitlichkeit des Raumes; und weil es dem Gange der Handlung überhaupt folgt, Einheitlichkeit der Handlung. Das ist das Geheimnis der drei viel umstrittenen Einheiten, die aus dem Anschauungsgesetze des Zuschauers folgen und die Gebundenheit des Dramas darthun. Wenn später diese Einheiten bestritten wurden, so geschah es aus einem veränderten Realitätsbewußtsein, das nicht vertrug, so komplizierte Dinge in einem Raume und an einem Tage sich ent-

wickeln zu sehen; und außerdem infolge einer Technik, die gestattet, die Einheiten zu durchbrechen mittels der Täusche-Kunst des Regisseurs oder des Maschinisten, der denselben Raum scheinbar in einen andern verwandelt und zwischen der Verwandlung jede beliebige Zeit durchschlüpfen läßt. Der Vorhang ist das Raum- und Zeitventil auf der Bühne.

Trotzdem aber wird das Realitätsbewußtsein immer empfindlicher. Das Drama, wo es seinen inneren Gesetzen folgt, entwickelt sich mit eiserner Konsequenz in den Realismus hinein. Mit jedem Realitätskriterium, das die Wissenschaft, die Technik, die Kritik und besonders der Dramatiker selbst dem Publikum giebt, wird dieses anspruchsvoller in Respektierung seines Realitätsbewußtseins. Jede Motivierung, jeder Realismus in der Exposition wird ein Fangeisen dem Dramatiker. Je mehr der Zuschauer an die reale Welt erinnert wird, um so unerbittlicher verlangt er die Gesetze der realen Welt angewandt, je mehr perhorresziert er das Wunderbare, Übernatürliche, Ungewöhnliche. So wird aus dem heroischen das historische, aus dem historischen das bürgerliche, aus dem bürgerlichen das sociale Drama. Im Zuschauerraum sitzen keine Heroen, daß sie das heroische Leben, und in der Mehrheit keine Könige und Staatsmänner, daß sie Staatsaktionen verstehen und mit ihrem Realitätsbewußtsein vereinigen könnten. Der Dramatiker kann auf sein Publikum auch nicht warten, er muß seinen Zuschauern in ihren Realitätsbedürfnissen genügen, folglich auch in ihre Realität, ihr volles Menschenleben hineingreifen. Sonst streikt das Publikum.

Überall dieselbe Entwicklung: In Griechenland von Aeschylos über Euripides zu Menander, in England von Shakespeare zu Lillo, in Deutschland von Schiller zu Hebbel, in Frankreich von Corneille über Molière zu

Diderot. Mit jeder neuen Verbannung einer Unwahrscheinlichkeit oder dessen, was im gegebenen Augenblicke auf der Bühne unwahrscheinlich dünkt, wird die Scene enger, dürftiger. Das erste und letzte Wahrheitskriterium des Publikums ist: nichts soll auf der Scene vorgehen, was unter der Zeit, Ort und Kausalität bannenden Anschauung des Publikums nicht vorgehen könnte. Das Geheimnis des Realismus im Drama ist eben der Realitätskonnex zwischen Scene und Zuschauerraum. Auf ihrem Entwicklungswege kommt die dramatische Kritik immer einmal dahin, wo Diderot in seinen „Bijoux secrets“ stand, zu dem hypothetischen Experiment, zu denken: hinter einer vergitterten Loge säße ein Zuschauer und verfolgte das Spiel auf der Bühne, des Glaubens, in ein wirkliches Haus, einen richtigen Palast eingedrungen zu sein, wo nur zufälligerweise eine Wand ausgebrochen ist; so daß er thatsächlich einer wirklichen Scene in Haus oder Palast beiwohnt. Er wird naturgemäß alles lächerlich finden, was seinen Erfahrungen über menschliches Verhalten widerspricht. Dieser hypothetische Zuschauer wird den äußersten Realismus auf der Bühne zur Pflicht machen. So entsteht die Forderung der naturgemäßen Handlung, der Alltagssprache, wahrer Sitten und richtiger Geberden. Das Leben mit all seinen Zufälligkeiten wird auf die Bühne geschleppt. Anfangs wird wenigstens noch mit der poetischen Zeit gerechnet, was in den verschiedenen Epochen eine mehr oder weniger dichte Komprimierung des Zeitinhalts bedeutet, so daß die Minute auf der Scene bald einem Jahrtausend, bald einer Woche oder doch wenigstens noch einer Stunde in Wirklichkeit entspricht. Aber endlich wird auch die Bühnenzeit mit der Taschenuhr gemessen, die Scene giebt ein Augenblicksbild, denn das Drama drängt zur Gegenwartskunst. Und schließlich sind

wir beim konsequenten Realismus angelangt. Zu irgend einem **konsequenten** Realismus aber kommt jede ungestörte Entwicklung des Dramas einmal. Diese Kunstgattung muß immer realistischer werden, wie sie die Kunst selbst immer realistischer macht. Fast jeder Fortschritt zum Realismus geht von der Bühne aus. (Shakespeare, Molière, Diderot, Lessing, Hebbel, Ibsen.)

Ganz soll das Bühnenbild der Wirklichkeit gleichen. Aber gleicht je die Wirklichkeit ganz einem Bühnenbilde?

* * *

Das Handlungsdrama hat sich in ein **Zustandsdrama** entwickelt. Und damit ist das Drama selbst aufgehoben, oder doch zum Stillstand verurteilt.

Hier angelangt, sieht es zwei unüberwindliche Schranken vor sich: stachlicht die eine, felsicht die andere. Ist das Drama die am meisten vorgeschrittene, so ist das Theater die konventionellste der Künste. Nirgends hält man so konservativ an Gewohnheiten, nirgends bildet sich so leicht und so viel Manie, nirgends ist man von so vielen Zufällen abhängig. Der Zuschauer war in die Häuser selbst hineingestoßen, und da mußte er naturgemäß Dinge sehen, die man fremden Augen sorgfältig verbirgt. Das Theater ist überdies eine öffentliche Anstalt. Im Zuschauerraum sitzen alle Stände, Geschlechter, Alter bei einander. Und in unserer Zeit, da man einerseits jedem jede Schranke öffnen möchte (auch und besonders den Frauen und Mädchen), da es für rückständig gilt, Backfischen den Besuch von Variétés zu verbieten, andrerseits aber die Tugend aufs peinlichste geschützt werden soll, kam das Theater am Ende unter die lex Heinze oder doch irgend eine ähnliche lex. Man hat heute nicht den vornehmen Geschmack, zu hören, zu sehen, zu lesen, was einem schicklich und

nützlich erscheint, sondern alles für alle ist die Losung. Selbst in Bezug auf die Angelegenheiten des Magens. Weil vielen überhaupt und andern ein Übermaß von Alkohol und Nikotin schädlich ist, möchten Abstinenzler und andre Magenheilige das Trinken und Rauchen ganz verboten sehen. So auch in der Kunst, deren sittliches Niveau vom Gesichtspunkte der kleinen Mädchen aus bestimmt werden soll. Das Drama, dessen sittlicher und ästhetischer Wert von Polizeileutnants reguliert wird, zerschellte einfach an dem Felsen der Wohlanständigkeit.

Schlimmer aber ist, daß es damit zugleich auch an die Grenze seiner Kunst selbst gekommen war. Wie viele Situationen giebt es denn eigentlich, die, wie in einem einzigen Brennpunkt, die Darstellung menschlicher Tragödien gestatten? Was kann denn in dem engen Rahmen der Zustandsdramatik geschehen? Geschehen denn in Wirklichkeit große Dinge in so engen Grenzen? Und so sie geschehen, wenn in einer Familie der Zusammenbruch, die Katastrophe in wenigen Stunden sich vollzieht, da ist, was die Katastrophe macht, doch nur das Resultat langer Entwicklungen, die darzustellen weit über die Schranken der modernen Bühne hinausgeht. Zwar hat Maeterlinck recht, der meint, daß dem modernen Menschen die kleinen Zufälle, die Tragödien der Minute wichtiger und größer sind als das Blutmeer von Staatsaktionen, als das Geschrei der Atriden. Was ist uns Hekuba? Aber gerade diese Tragödien der Minute, die doch das Resultat unserer Natur und unserer Verhältnisse sind, lassen sich nicht darstellen in der Minute. Eben die kleinen Tragödien mit den kleinen Ursachen und Begleiterscheinungen sind es, die den weitesten Zeitraum verlangen. Abgesehen davon, daß sie das Drama in Novelle und Roman auflösen.

*

Eine Situation aber giebt es, die dem Drama vorzüglich geeignet ist, die alles, ein ganzes Menschenschicksal, Katastrophen und Motive, Charaktere und Tragödien, Vergangenheit und Zukunft in einem Brennpunkt auffängt: die Gerichtsscene, von jeher die Lieblingssituation aller Dramatiker. Es giebt ganze Dramen oder doch große Teile von Dramen, die aus Gerichtsscenen bestehen. Andere kann man mit Fug erweiterte oder erhöhte Gerichtsscenen nennen. Schiller sah in dem griechischen Chor ein ideales Tribunal („die Scene wird zum Tribunal") und verwendete in diesem Sinne den Chor als den philosophisch-lyrischen Richter in der „Braut von Messina". Auch A. W. Schlegels Definition des Chors als des „idealisierten Zuschauers" beruht auf einem ähnlichen philologisch-historischen Irrtum, der aber doch im Grunde einer richtigen Erkenntnis vom Wesen des Dramas entspringt. Die Gerichtsscene ist das wahre Drama. Dichten heißt dem Dramatiker Gerichtstag halten. In der Komödie ist das Publikum der Angeklagte. —

Der Chor wurde ein Pfadweiser aus dem Labyrinth, in das das Drama, sobald es zum äußersten Realismus gelangt ist, gerät. Die Geschichte des modernen Dramas ist der stetige und immer neue Versuch, unter Anerkennung des Realitätsbewußtseins einen höheren dramatischen Stil zu erreichen. Die Antike wurde gerade hier ein so verführerisches Beispiel, weil sie die höchste Realität und die höchste Idealität vereint.

Die Frage wurde, wie man in realistischer und moderner Weise den idealen Zuschauer, das höhere Tribunal ins Drama hineinbringen könnte. Dies kann indes auch durch eine höhere Persönlichkeit dargestellt werden, einen großen Mann, der über die Welt zu Gericht sitzt (Brand), die reine Jungfrau, die an ihrer Reinheit die Welt mißt (Iphigenie), einen Weisen,

der die menschlichen Dinge bereits überwunden hat und das menschliche Drama vor sich abspielen läßt (Nathan). Shakespeare liebt es, in seinen Lustspielen eine durch Stand, Geist, Alter und Kultur überlegene Persönlichkeit, die jenseits der im Drama wirkenden Leidenschaften und Begierden steht, im Hintergrunde zu halten, gleichsam als das verborgene Tribunal, vor dem sich die Komödie abspielt. Wo er nicht gar ein Schauspiel im Schauspiel spielen läßt, so daß er schon auf der Bühne selbst den höheren und parteilosen Zuschauer hat.

Einen Helden aus fremden Welten, von dem man nicht weiß, von wannen er kommt, den man nicht befragen darf, der aber kommt, ein Rächer und Erlöser der in Schuld und Anklage Verstrickten, Rache- und Gnadenrichter: solchen Helden liebten die Romantiker, von Byron bis Richard Wagner. Der Held im historischen Drama großen Stils ist oft nichts anderes als eine Art Chorführer, z. B. Marquis Posa. Diese Dramatik aber verführt leicht zu hohler Rhetorik, kindischer Tendenz (bei den Epigonen Schillers), oder geistreiche Causerie (in der französischen Komödie). Jedenfalls segelt dieses Drama wieder geraden Wegs auf die hohe See hinaus, vor der es sich noch eben glücklich gerettet hat.

Richard Wagner erkannte den Mythos mit seinen ewigen Gestalten und Ideen und jenen Stoffen, von denen Byron mit Recht sagte, daß sie, wenn sie nicht schon da wären, erfunden werden müßten, als die eigentliche Quelle des Dramas. Die einfachsten, dem Dramatiker gerade passenden Formeln für alle großen Ereignisse und Tragödien enthalten sie bereits im Keime; und die Banalität des Stoffes haben sie ein für allemal überwunden. Der Mythos bietet dem Dichter die Möglichkeit höchster Wahrheit, die die Richtigkeit von Realitäten weit hinter sich läßt. („Was nie und nirgends sich begeben, nur das allein veraltet nie“.) Die

griechischen Mythen in ihrer dichterisch reinsten Form sind fast schon Metaphern allgemeiner Erkenntnisse, großer Lebensgesetze: z. B. der am Felsen hängende Prometheus, dem der Geier die Brust zerhackt, der Zweifel das Herz zerfleischt; der von den Erinnyen verfolgte Orestes u. s. w.

Das große Ereignis der modernen Litteratur wurde der halb mythische Faust. Die größten Intentionen gingen alle auf dieses Ziel: Hamlet, Kain, Merlin, Ahasver, Parzival, Zarathustra, Prometheus, Faust, Don Juan, Amphitryon, Iphigenie, Penthesilea, Libussa, Brunhild, Genoveva, Judith. Das Märchendrama der Romantiker und Modernen ist nur ein Umweg zum Mythos, denn das Märchen ist Mythos mit verloren gegangenem Sinn. Selbst die Historie ist dem Dramatiker ein Stück Lebensmythos, gemythetes Leben („Koriolan“, „Hermannsschlacht“), die, wie in ewigen Bildern, die politischen und nationalen oder religiösen Kämpfe der Völker spiegeln. Kato ist gar nicht mehr Kato, sondern der tugendhafte Mensch, die vermenschlichte Stoa. Es ist die Geschichte nicht als solche, die der Dichter darstellt, sondern als Beispiel, als maskierte Idee, als Symbol der menschlichen Problematik.

Hier offenbart sich nun die divergierende Tendenz des Dramas am deutlichsten. Wie sie die äußerste Realitätskunst ist, so ist sie auch die höchste Problemkunst. Die Bühne ist das eigentliche Schlachtfeld der Ideen, Leidenschaften, Zeiten und Kulturen. Die Bretter, auf denen das Drama großen Stils sich abspielt, bedeuten nicht, sondern sind die Welt, eine höhere Welt, die Welt der Geschlechter, die erst kommen soll.

Aber wo giebt es einen Stoff, mit dem man diese Welt aufbaut? Kann der Mythos für ihn noch dienen? Und welcher Mythos? Der griechische Mythos ist nicht auf dem Boden der modernen Völker gewachsen. Die

antiken Elemente unserer klassischen Litteratur sind die Ursache, daß diese niemals ganz populär werden kann. Was ist uns wirklich Hekuba? Und wie soll ein Werk wirksam sein, wenn nicht einmal der Stoff allgemeinem Verständnis begegnet? Der germanische Mythos aber ist uns heute noch dunkler. Zwischen ihm und der modernen Welt haftet ein Keil, das Christentum. Eher vertraut sind noch die Völker mit den altjüdischen Mythen und den christlichen Legenden. Aber einmal sind sie bei den Intelligenzen um ihren Kredit gekommen, und andrerseits sind sie hinsichtlich ihrer Entstehung noch urwaldmäßiger, so daß der Dichter den Zeitwiderspruch noch viel weniger überwindet. Dazu kommt der englische und der noch ekelhaftere deutsche cant, der eine freie Behandlung religiöser ebensowenig wie erotischer Stoffe zuläßt. Der Dichter mythischer oder legendärer Stoffe gerät beinah in die Gefahr, Allegorien zu schaffen oder dichterische Synonyma zu bilden, wo Namen und Vorgänge immer zugleich zweierlei bedeuten. (Wie noch zuletzt Sudermann in seinem „Johannes", wo alles eine viel zu allgemeine Bildung erhält, um noch gegenständlich oder mythisch zu wirken). Wie soll man, wenige Glücksfälle abgerechnet, heute Stoffe gestalten, die aus prähistorischen oder byzantinischen Epochen des Gefühls stammen? Eher giebt das Märchen*) in seinen reinsten Gestalten dem modernen Dichter den Inhalt für Problemkunst („Lear", „Wilhelm Tell", „Käthchen von Heilbronn"). Mythen sind gewöhnlich nur dann fruchtbar, wenn sie an der Grenze der Zeitepoche des Dichters liegen, und vom Volke noch als Historien empfunden werden, wie Faust, Don Juan und Ahasver, die schon deshalb unerschöpfliche Stoffe der modernen Kunst geworden sind. So-

*) Vgl. „Der Übermensch" S. 197 f.

bald das Volk aber zwischen Geschichte und Mythos unterscheidet, ist diese entwurzelt, zu Märchen, Aberglauben, Lüge geworden. —

Diese Stoffwelt, kaum entdeckt, ward auch schon verloren. Sie kann täglich neu entdeckt werden und wird täglich neu verloren gehen. Eine stetige Entwicklung moderner Kunst gewährt sie in unserer Zeit nicht mehr.

* * *

Noch gab es eine andere Möglichkeit, dem Augenblicksbilde auf der Bühne allgemeine Bedeutung zu geben. Der eine Fall gilt für viele oder alle ähnlichen. Der Vorgang auf der Bühne wird typisch. Man schildert ein Puppenheim, ein Fallissement, stellt einen Volksfeind, einen Freund der Frauen dar. Eben die Gleichmäßigkeit des modernen gesellschaftlichen Lebens gestattet, in einer Scene und einer Gestalt zahllose gleiche oder ähnliche Situationen und Charaktere auf die Bühne zu stellen. In dieser typischen Behandlung liegt fast immer ein komischer Grund oder sicherlich ironischer Nebengedanke. Andrerseits kann man durch mehrere Exemplare die ganze Gesellschaftsschicht, der sie angehören, zur konkreten Anschauung bringen, was der Scene einen revolutionären oder satirischen Charakter giebt. („Die Räuber", „Die Soldaten", „Die Zwillinge", „Die Stützen der Gesellschaft", „Die Kreuzelschreiber", „Die Gläubiger", „Die Unehrlichen", „Einsame Menschen".) Die Scene wird in Handlung, Dialog und Charakteristik repräsentativ. Man erschöpft auch einen Lebensinhalt durch seine verschiedenen Typen, wie Zola die Liebe durch die drei Weiber in der „Beichte des Klaudius"! — Molière schuf Gestalten, indem er auf einen Charakter alle Eigenschaften ähnlicher Charaktere häufte. („Der Geizige", „Der eingebildete Kranke".) Die Modernen

abstrahieren den Charakter oder den Konflikt an einem Beispiele („Der Hofmeister“, „Der Erbförster“, „Die Kameliendame“, „Der Vater“). Oder man giebt auch dem Helden einen allgemein zu verstehenden, bald mythisch historischen, bald begrifflichen Namen (Johannes, Schwanhild, Irene, Begriffenfeld, Strohmann, Graf Finsterwald, Falk, Licht u. s. w.). Oder aber, sofern es im Stück nicht paßt, thut man es auf dem Stück, durch den Titel, der zuweilen ein Epigramm auf das Schauspiel ist. („Maria Magdalena“.) Oder endlich, man benennt, wie die Griechen nach dem Chor, das Drama nicht nach dem Helden, sondern nach dem Gegenhelden, dem Milieu, dem Schauplatz oder dem Konflikt. („Klein Eyolf“, „Familie Selicke“, „Rosmersholm“, „Die Ehre“.)

So lugt überall die Darstellung aus der Enge der Moderne, der Gebundenheit seiner Zuständlichkeit hinaus nach den freien Himmeln einer allgemeinen Idee, sei es auch nur mit einem ironischen Seitenblick. Aber da die Scene nicht mehr in die Welt hinaus kann, muß die Welt in sie hinein. Hat sie sich in ihrer Bildlichkeit rein erhalten, kann sie die Welt widerstrahlen, trägt sie das Weltbild in sich selbst, wird nach Hamlet Spiegel der Welt.

Aber wie fängt sie das an?

* * *

Der Prozeß zur realistischen Entwicklung erwies sich für den Dramatiker von größtem Nutzen. Es war der Zwang zur kürzesten Linie, zum prägnantesten Ausdruck, zur möglichsten Verdichtung von Stoff und Problem, die sich allerdings bei der divergierenden Kraft des realen und idealen Gehalts, der aktuellen und allgemeinen Bedeutung nur in seltenen Fällen ermöglichen und konsequent

durchführen ließ. Was das Problem oder die dramatische Idee betrifft, so kam alles auf die Wahl des passenden Falls an (das war der Triumph der französischen Sittenkomödie). Den Stoff aber konnte man bis zum Extrakt komprimieren. Statt der Handlung gab man Situationen, in denen die Handlung implicite enthalten war, statt der Fabel die Stimmung der Fabel. Damit überwand man den Stoff und gelangte nicht nur künstlerisch auf eine höhere Stufe, sondern trieb gerade das spezifisch Tragische heraus und kam so zur stärksten, dem Dramatiker überhaupt möglichen Bühnenwirkung. Die älteren Dramatiker schwelgten in den letzten Akten, wo der Stoff bereits erschöpft ist, die schwarzen Lose gezogen sind und das tragische Verhängnis selber waltet. Die Modernen schlagen diese tragische Grundstimmung oft schon in der ersten Scene an und halten sie im ganzen Drama fest, woher der Irrtum stammt, sie gäben nur letzte Akte. Im höheren Sinne wäre das das größte Lob, denn das wäre, mit Schiller zu reden, die „Quintessenz des Tragischen". Wären Ibsens „Gespenster" nur eine Familientragödie von der Art Ifflands, dann wäre dies Drama thatsächlich nur ein [letzter Akt. Aber es] ist die bürgerliche Familientragik selber. Dies eine Schauspiel summiert die ganze bürgerliche Familie mit ihren moralischen Widersprüchen, ihrer Begrenztheit, ihren Bestrebungen, ihren Kämpfen, ihren geheimen Sünden, ihren Hoffnungen, ihrer Tyrannei und Versklavung, ihrer Ohnmacht und ihrem Verfall. Auch darin dem „Ödipus" vergleichbar, der nicht die Tragödie eines Menschen, sondern die menschliche Tragödie selber ist, den jede Klugheit und Vorsicht nur gerade in sein Verhängnis hineintreibt, der in seiner Ohnmacht gegenüber dem Fatum gräßlich zusammenbricht. Um das allgemein Menschliche im Drama herauszutreiben, dient seine Entwicklung in

die Enge der Realistik vorzüglich. Wo ein tragisches Problem als die Quintessenz durch die Stimmung herauskommt, wie immer bei Shakespeare, da schreitet die Muse der Tragödie selber über die Bühne, zieht uns in den Dunstkreis der tragischen Schicksale hinein. Nicht ein Todesfall auf der Scene ist der Gegenstand unseres Interesses, Todesschauer selber greifen uns ans Herz.

Die stimmungerregenden Momente im Drama sind von doppelter Art. Erstens die spezifisch dramatischen, die spannenden, die dem Herzen die Richtung geben, Furcht und Hoffnung erwecken, und das Kommende in die Wirkung eingreifen lassen, noch ehe es kommt, daß es zerschmetternd wirkt, wenn es kommt. Die Ahnung ist das wichtigste psychologische Mittel für den Dramatiker.

Das andere stimmungerregende Moment ist von der Farbe des Orts und der Zeit, wo und wann das Drama wirken soll. Der Grieche erschauerte, wenn er einen Orakelspruch vernahm, dem Juden dröhnte die Posaune des Gerichts ins Gewissen, der Russe erbebt in Ehrfurcht, wenn er einen kaiserlichen Ukas erblickt, der Deutsche wird feierlich beim Geläute der Glocken. Es giebt ganz bestimmte, unter Umständen sehr einfache Vorgänge und Erscheinungen, die dem Zuschauer tragische oder wehmütige Reminiscenzen erwecken. Wir wissen, was bei den Lyrikern gewisse Blumen, Örter und Zeiten bedeuten. Der Dramatiker kann davon nur das unmittelbar Sinnfällige gebrauchen, das sich der Mechanik der dramatischen Entwicklung einfügt. Die intime Vertrautheit des Publikums mit einem Lebensinhalt erschwert und erleichtert zu gleicher Zeit die dichterische Wirkung. Denn es ist kritischer, aber es reagiert auch schneller, und der Dichter bringt es leichter in die Stimmung, in der er es haben will. Führt er einem Parkett von Offizieren eine kriegerische Operation

vor, dann darf er sich keine militär-technischen Dummheiten gestatten, aber die flüchtigsten Andeutungen genügen, daß er sich diesen Zuschauern verständlich macht. Er könnte eine wirkungsvolle Scene in Signalen schreiben.

Das große Stimmungsmeer aber ist den modernen Völkern die Natur. Die Geschichte des modernen Geistes von der Renaissance bis auf unsre Tage kann man mit einem Worte bezeichnen als die Eroberung der Natur durch den Menschen, das immerwährende Zurückgehen auf die Natur und die Entschleierungen ihrer Zusammenhänge, besonders auch mit den seelischen Zuständen und Stimmungen. Die Natur sollte und soll alles erklären, besonders dem germanischen Menschen. Zwischen Natur und Geist hat sich schließlich ein vollständiger Parallelismus ausgebildet. Die Formel dafür hat schon vor hundert und fünfzig Jahren ein französischer Philosoph, Amiel, gefunden: Tout paysage est un état d'âme. Und Novalis sagt: „Die Natur hat allegorische Bilder. Die um die Quellen aufsteigenden Wolken sind Quellengebete.“ Die Natur wurde das Symbol für alles, was den Menschen betrifft. Sie hatte den Beruf, der Moderne den Mythos zu ersetzen. Im Symbolismus versucht sich die moderne Mythenbildung der Kunst. Mit dem Mythos war die Kunst von der Natur ausgegangen, mit dem Symbol kehrt sie zur Natur wieder zurück.

*   *
*

In drei Etappen hat die Kunst die Natur erobert. Zunächst wurde diese ihr Bild und Zeichen, äußerlich dem Werke angefügt. Unorganisch war daher in ihren Anfängen die symbolische Kunst. Bei den Romantikern spukte das Symbol für einen Gedanken als etwas Unreales, Geträumtes, Gewünschtes umher und ist nicht selten der

Ausdruck künstlerischer Ohnmacht. Ihr Symbol, die blaue Blume, hat diese ganze Kunstart in Mißkredit gebracht. Jedenfalls hat sie den Widerspruch zwischen Geist und Natur noch verschärft. Sie bezeichnet die Stelle, wo das Band zwischen dem modernen Gesellschaftsmenschen und der Natur zerrissen ist; aber sie kann es nicht wieder fassen und verknüpfen, und mit wehmütigem Lächeln wendet sie sich von ihm ab. (Dies die romantische Ironie.) Zuweilen auch aus Feigheit, bei schwachen Naturen und in Zeiten politischen Drucks, wenn man in Andeutungen reden muß, statt auf die Sache selbst loszuziehen, wenn man in Reisebeschreibungen bei Naturscenen und historischen Reminiscenzen auf Zeitereignisse anspielt, statt diese selbst zu behandeln. Dann wird das Symbol der Schild, mit dem der Dichter sich oder die Sache schützt (z. B. Heine, wenn er im Bilde Kunzens von der Rosen seinem Volke die lachende Freiheit bringt).

Zweites Stadium. Das Symbol wird ausgeführte Metapher, etwas Vernünftiges, aber immerhin doch Zufälliges oder Unorganisches im Kunstwerk. So Augier in „Fils de Giboyer", wo der Journalist Giboyer sich mit einem Pelikan vergleicht, der, wenn die Wellen über ihn zusammenschlagen, untertaucht, also eine Tiereigenschaft zur Selbstcharakteristik gebraucht; es war ganz richtig von Laube, den Titel in „Der Pelikan" zu übersetzen. Ähnlich Ibsen in Falks Theerede in der „Komödie der Liebe", im Gleichnis vom Weinberge in „Kaiser und Galiläer", sowie, weiter ausgeführt, zur Fabel in der Fabel, in der „Burgfrau von Östrot", dem Drama weiblichen Ehrgeizes, der sich erhebt auf Kosten des Glückes der Kinder und, der das mütterliche Herz verwüstet. Diese schwache Jugendarbeit hat nur eine starke Stelle, wo das Drama in einem schauerlichen Bilde fast leiblich uns vor Augen tritt. Die

Tochter der Heldin, Eline, charakterisiert das Schicksal ihrer Familie durch eine kleine Geschichte, die sie gelegentlich erzählt. Eine Mutter kehrt in kalter Winternacht von einem Hochzeitsgelage heim und wird plötzlich von Wölfen angefallen; in ihrer Not, um sich die Bestien vom Leibe zu halten, wirft sie ihnen aus dem Schlitten ihr jüngstes Kind zu. Die Tiere stürzen sich auf die Beute, und sie erreicht einen beträchtlichen Vorsprung. Aber bald ist der kleine Körper verzehrt, und die Wölfe sind wieder unmittelbar hinter dem Schlitten. Das zweitjüngste Kind folgt, und dann eins nach dem andern. Schon ist sie in der Nähe des Hofes, und wieder sind die Tiere ihr auf den Fersen. Da wird das letzte Kind geopfert. Einsam, versteint in ihrem Egoismus, erreicht sie das Thor. In dieser Anekdote symbolisiert sich die dramatische Situation. Nur ist sie noch etwas Äußerliches, eine ausgewachsene Metapher, ein Bild im Bilde, ein Bild, das erst nötig war, das eigentliche Bild zu erklären, vergleichbar den Zetteln, die auf alten Bildern den Heiligen aus dem Munde hängen. Es ist zwar eine suggestive Darstellungskraft in dieser Anekdote, aber sie ist auch das beredteste Kriterium für die Ohnmacht in der Hauptsache, besten Falles eine Aufschrift auf das Haus, nicht das Haus selbst.

Drittes Stadium. Die Symbole reden, wo Menschen schweigen. Die pantheistische Weltanschauung, die die Erde und den Menschen entthront und das All belebt, hat die Seele und die Sprache, die sie den Menschen nahm, der Natur und den toten Dingen gegeben. Die moderne Kunst hat den Grashalm wach geküßt und den stolzen Herrn der Schöpfung zur ohnmächtig determinierten Maschine gemacht. Sonne und Mond halten Zwiesprach, Bäume werden beredt, Bergwerke und Hallen bekommen Leidenschaften, ein dröhnender, fauchender Dämon, stampft die Maschine

über die Felder (von Shelley* bis Zola). Nur dem Menschen sollte kein Gott mehr gegeben haben, zu sagen, was er leidet. Aber wie soll der Dichter uns offenbaren, was in und mit dem Menschen vorgeht? Denn am Ende ist und bleibt doch der Mensch das vornehmste Problem und der wichtigste Inhalt der Dichtkunst. Da ist z. B. in einem Daudet'schen Roman eine kleine Putzmacherin, die sich in Mädchensehnsucht nach ihrem Prinzen verzehrt und schließlich am gebrochenen Herzen stirbt. Wie erfahren wir das, da doch dies verschlossene Seelchen sich schon ihrem Charakter gemäß nicht zu äußern vermochte, selbst wenn es die Gabe der Rede besäße? Wir folgen ihr bei ihrer Arbeit. Sie garniert Hüte und setzt kleine Vögelchen und Schmetterlinge auf. Und wir sehen, wie deren Flügelchen sich immer sehnsüchtiger breiten, als wollten sie davonfliegen, wie das Herzchen ihrer Schöpferin davonfliegen möchte. Und wenn wir, so oft wir sie bei ihrer Arbeit belauschen, bemerken, daß die Vögelchen und Schmetterlinge weiter und weiter die Flügelchen dehnen, immer energischer zum Fluge ansetzen, dann vernehmen wir allmählich immer deutlicher und deutlicher die stumme Elegie der kleinen, ewig zum Entbehren und Sehnen verurteilten Arbeiterin, die gefangen sitzt in ihrem Kämmerlein, wie ihre Tierchen an den Hüten, ob auch der goldigste Sonnenschein in die Fensterscheiben lacht. Ihre Hüte erzählen uns die Geschichte ihrer Sehnsucht, ihrer verschwiegenen, unglücklichen Liebe. Es schwirrt eine sehnsüchtige Melodie über den Garnituren, die uns ihr Leiden ins Herz singt, ohne daß die kleine

*) „Die ganze Dichtung Shelleys gleicht einer ungeheuren Metapher". Rudolf Kaßner, „Die Mystik, die Künstler und das Leben" S. 79 f. (Leipzig, 1900).

ohnmächtige Heldin auch nur die Lippen zu öffnen braucht. („Fromont jeune et Risler aîné".)

Das Bild spricht hier eine beredte Sprache, aber der Parallelismus zwischen Bild und Sinn ist deshalb noch nicht aufgehoben, so wenig er bei Zola aufgehoben ist, wo die Materie den Chorgesang anstimmt zu der Tragödie der Menschen, die sie umgiebt. Die Fliege in „Nana", mit der das ganze vergiftende Hetärentum symbolisiert wird, gehört noch zu den ausgeführten Metaphern. Aber die Kybele in „Abbé Mouret", die Stadt Paris, die Dampfmaschine, die Markthallen, das ist fast schon Anthropomorphismus, mythenbildnerische Verlebendigung der Materie. Zuweilen bedient sich die moderne Dichtung alter Mythen, um sie ins Naturwissenschaftliche oder Psychologische zu übersetzen, wie das verfallene Bild der Kybele auf dem Hofe der Fruchtbarkeit oder der Garten der Unschuld. In diesem Pantheismus mit seiner deterministischen Weltanschauung unter Entfesselung der Natur liegt das Geheimnis des Naturalismus. Bei Zola, dieser Posaune der Materie, bedeutet die Natur nicht mehr die Tragik des Menschen, sie ist der geheime Gott selber, der sie bewirkt und ihre Gesetze bestimmt: ein untermenschliches Delphi, also immer noch ein Jenseitiges, Symbol der Tragödie. Es fehlt, daß sie die Tragödie selber wird. Zola hat den ausschweifenden Symbolismus der französischen Romantiker, diese hyperbolische Metapher, in den Naturalismus hinübergeleitet, indem er ihn mit pedantischer Schwerfälligkeit ausführte, die Idee mit Materie überlastete; und er hat den ausschweifenden Naturalismus wieder in den Symbolismus hinübergeleitet, indem er ihm einen Sinn gab, aus der Materie die Idee heraushieb. Sobald der Naturalismus Bedeutung bekommt, ist er auch schon Symbolismus. Dieser Naturalismus ist in der That

zuletzt weiter nichts als die Passage zweier symbolistischer Richtungen.

* * *

Im Grunde genommen ist ja alle Kunst nichts als Symbolik, die Sprache selbst ist nur Symbolik unserer Vorstellungen und Gefühle. Die ganze Wirklichkeit kann nie in ein Kunstwerk hinein, und es ist genug, wenn diejenigen Phänomene festgehalten sind, durch die die Vorstellungs- und Gefühlskomplexe des Beschauers berührt werden. Erfahrung und Interesse des Zuschauers muß in gleicher Weise in dem Dargestellten seine Bestätigung finden. Die Welt und sich selbst muß man im Werke wiederfinden. Deshalb muß das Bild so konkret und so allgemein wie möglich sein. Das bist du! muß es aus ihm dem Zuschauer entgegen leuchten. Die Symbolisierung seines Innern wird daher jeder Künstler von Eigenart und Größe mit Hebbel als die eigentliche Aufgabe seines Lebens betrachten. Die Alten fanden in den Mythen die Symbole ihrer menschlichen Probleme; Völker mit lebendiger Tradition zuweilen in bestimmten Gestalten der Geschichte. Der Moderne findet sie in der Natur und in den einfachsten typischen Erscheinungen des Lebens. Schon die Titel ihrer Bücher verraten, daß ihnen die Natur eine einzige große Metapher für die moderne Gesellschaftsproblematik ist. („Gift", „Schnee", „Sumpf", „Die Macht der Finsternis", „Vor Sonnenaufgang", „Jugend", „Mutter Erde", „Pan", „Die Wildente", „Die Möve" u. s. w.)

Die Entwicklung des modernen Dramas, sowohl in Bezug auf den Realismus wie den Symbolismus, wird in einem großen Paradigma dargestellt durch Henrik

Ibsen. Die unerbittliche Logik, die in jedem guten Dramatiker steckt, zwingt ihn, die Fabel auf die einfachste Formel zu bringen und das Realitätsbewußtsein seiner Zeit auf das höchste zu befriedigen. Aber seine tiefere verrätselte Natur, seine große Künstlersehnsucht nach weitem Inhalt und freier Bewegung verführt ihn, die Fessel des Dramatischen zu sprengen und über seine engere Kunstform hinauszugreifen. In diesem geheimen Widerspruch seiner künstlerischen und persönlichen Intentionen gleicht er unseren Lessing, Kleist, Hebbel, die alle drei an einer Paradoxie des Logischen krankten und sich alle drei ins Mystische hinüberretteten, weil in allen dreien die Divergenz der beiden dramatischen Entwicklungen offenbar ward.

So wurde Ibsen ein immer strengerer Realist und ein immer größerer Symbolist. In seinen Jugenddramen, die ja unmittelbar aus der Romantik stammen, hat er seine romantische Sehnsucht in Gestalten verkörpert, die aus unbekannten Welten kommen, wie den alten Sänger in „Olaf Liljekrans".

„Ein Spielmann hat weder Heim noch Haus."

Seinem Kinde ist die Welt eine große Königshalle, die dem Vater gehört. In „Katilina" sind fast alle markanten Bilder dem Kampfe von Tag und Nacht entnommen, die in den beiden um die Seele des Empörers werbenden Weibern, seiner Ehefrau Aurelia und der von ihm verführten Vestalin Furia, symbolisiert sind (schon die Namen verraten es). Katilinas Schuld ist, daß er, obgleich eine Nachtgeburt, doch den Tag nicht erwarten kann und im Ungestüm die Lichter der Nacht auslöscht:

„Eines Ungewitters nächtlich Toben war mein Leben,
Rosafarbene Morgendämmerung aber ist mein Tod."

Sein Weib aber, das die Nacht verjagt, folgt ihm „ins Heim des Lichtes und der Freude." Aus diesem Vor-

stellungsgebiete erwachsen dem Dichter noch viele Scenen und Werke. Die „Gespenster“ stammen aus ihm.

Es folgen die heroisch und historisch mythischen Gestalten, die aber alle nur dazu dienen, das Verhältnis von Mann und Weib, von Individuum und Gesellschaft zu symbolisieren. Genau wie bei Kleist und Hebbel. Penthesilea, Judith, Brunhild und Hjördis, es sind nur verschiedene Namen für das moderne Weib, das sich auflehnt gegen die Herrschaft des Mannes, mit ihm ringt oder sich in ihrem „Weibempfinden“ gekränkt fühlt und sich rächt oder entartet. In der „Nordischen Heerfahrt“ bedient sich der Dichter zur Charakteristik noch des anekdotischen Symbols. Es geht die Sage, daß ein Vorfahr der Hjördis seinen Kindern einmal das Herz eines Wolfes zu essen gegeben habe, damit sie grimmigen Sinnes würden. Aber schon ist die Symbolik organischer als in der „Burgfrau von Östrot“, weil der Realität des Inhalts näher gerückt, der Familientradition der Heldin entnommen. Man bleibt im Bildkreise auch mit einer andern Anekdote. Hjördis hörte von einer Königin, die ihrem Sohne das Wams ins Fleisch nähte, ohne daß er mit der Wimper zuckte. Von der Art dieser Königin ist ihr Mutterherz. Nur der Sohn paßt nicht für dies Herz, weil er von einem unheldischen Manne stammt.

Das stilwidrigste Werk in Bezug auf symbolische Behandlung, aber deshalb das interessanteste, weil es den Sucher verrät, ist das Schauspiel „Die Kronprätendenten“. Aus aller Welt sind hier die Bilder zusammengerafft. Der alte Sonnenmythos klingt an, und gleich in der Dissonanz des germanischen (Siegfried) und des orientalischen (Luzifer), die Bibel, die Psychologie, die Kunst, die Sage und Legende, das Handwerk und die Technik, die Familie und das Recht, das Schachspiel und die Reise, Himmel

und Erde haben ihre Bilder diesem Drama zur Symbolik geliefert, abgesehen von der Symbolik der ganzen Handlung sowie einzelner ihrer Teile. Der Dichter kann sich nicht genug thun, seine Probleme darzustellen, indem er sie zu allen Dingen und Möglichkeiten in Beziehung setzt. Bald thut es ein Gleichnis, wie das vom knorrigen Eichstamm, der bestimmt ist, unterm Kiele das Schiff zu tragen, da er die flatternde Fahne am Mast sein möchte. Bald dient eine episodische Parallelscene wie die des Skalden Jatgeir, durch den sowohl die Unfruchtbarkeit wie die Schamhaftigkeit des Jarls sich offenbart. Bald werden fremde Erscheinungen herangezogen, durch Erinnerungen, z. B. an das alte Bild in der Christuskirche, das die Sündflut darstellt und dem Bischof das Gesellschaftschaos symbolisiert, wo alles mit allem kämpft, um die die anschwellenden Wasser überragende Zinne zu erklimmen. Und endlich ist die Symbolik die eigentliche Erweiterung des Charakterbildes: Skule war ein Stiefkind Gottes auf Erden, das war das Rätsel an ihm.

* * *

Die drei philosophischen Dramen, das Drama vom Willen („Brand“), die Tragikomödie der Phantasie („Peer Gynt“) und die Entwicklungstragödie („Kaiser und Galiläer“) sind wie „Faust“ und die „Divina commedia“ programmatisch komponierte Dichtungen. Die Kirche in „Brand“ ist nur gleichnisweise zu nehmen für die Grenzen eines konsequenten Idealismus in Beruf und Tradition, der das Herz vereist (die Eiskirche zum Schluß).

„Peer Gynt“ ist fast eine einzige Allegorie, die sich nach Hebbel zum Symbol verhält wie die Karte zur Landschaft, der Abriß zum Gemälde. Denn das Symbol ist die idealisierte Natur, die Allegorie die verkörperte Idee. Wird aber

die Allegorie von einer starken lyrischen Flutwelle getragen und umspült, wie zum Schluß des „Faust“ die vier allegorischen Weiber Mangel, Schuld, Sorge, Not, in einigen Scenen Raimunds und auch in Ibsens Dichtung, so giebt die Allegorie die stärkste Wirkung, allerdings mehr musikalischer Art, Stimmung erregend, als durch Anschauung. So hier die Gesänge der Gynt verfolgenden Rachestimmen ungethaner Thaten, unbefreiter Gefühle, der trockenen Blätter, der geknickten Halme, der Tautropfen u. s. w. Schlimm wird's nur, wenn den Gestalten ihre Bedeutung nicht von der Stirn leuchtet. Dann bleibt auch die geistreichste Allegorie wirkungslos. Man versteht noch, was es mit dem „großen Krummen“ auf sich hat, der „durch Warten“ siegt, oder dem „Knopfgießer“, der Peer Gynt im großen Löffel noch einmal umformen muß. Beim „Grünen“ wird's einem bereits grün vor den Augen. In ihren realistischen Schauspielen haben Ibsen und Björnson häufiger durch eine einzige Körpereigentümlichkeit ihre Gestalten charakterisiert (der Langhaarige, ein langer dünner Herr, ein hoher Tenor u. s. w.). Hier allerdings ironisch als Gesellschaftstypen, von denen sich schlechterdings nichts mehr zu sagen und zu merken lohnt als ihre Kopfhöhe, ihren Leibesumfang, ihr Stammeln; im übrigen sind sie von der Sorte, von denen zwölf ein Dutzend machen. Oder sie dienen auch dazu, die Architektur oder Symphonie einer ganzen Gefühlswelt und Gesellschaft zu vervollkommnen.

„Peer Gynt“ ist allegorisch bis zur einfachen Personifikation durch Namen und Bezeichnungen (Michel, Eberkopf, Schafmann, Fuchs, Schlingelberg, Begriffenfeld, der Fremde u. s. w.*), sowie durch allgemeinste Handlungen

*) Roman Wörner, Henrik Ibsen 1. Tl. S. 243 ff. („satirische Einfälle in allegorischer Verpuppung“), München, 1900.

(Kaiserkrönung, Prophetentum, Schiffbruch u.. a.) und Erscheinungen (Affen, Meerschwein, Hohlkugeln, Wüste u. s. f.)

Das Mythische mit dem Historischen verknüpft zu neuer Symbolik hat Ibsen in „Kaiser und Galiläer", ein künstlerisches Vehikel, das allerdings sehr willkürlich zusammengesetzt ist und jeden Augenblick auseinanderzuklappen droht. Kaiser Julian, dessen Beruf war, nach Adam und Jesus das „dritte Reich" heraufzuführen, wurde der dritte große Verräter neben Kain und Judas, ein „Helfer der Verleugnung". Wie die meisten neueren Faust- und Prometheusdichter und viele, die historische Stoffe behandeln, arbeitet hier Ibsen in Analogieen. Man kann Faust oder Hutten sagen und Ich meinen und Napoleon unter der Maske des Augustus auf die Bühne bringen. Aber fast unmöglich ist es, das Historische mit dem Mythischen zu amalgamieren. Das Historische muß selber Mythos werden wie bei Shakespeare, Kleist und Hebbel, dann erst werden aus der Geschichte „beseelte Symbole" erstehen.

* * *

Der Realismus der bürgerlichen Schauspiele stempelt die Werke der mittleren Periode Ibsens zu Komödien oder Tragikomödien. Ihr satirische Bedeutung macht die Symbolik unnötig oder giebt ihr die Bedeutung der rhetorischen Metapher. Sie sind realistisch, weil sie satirisch sind. Denn Satire ist Entlarvung: Tat wam asi. So bist du! Es ist Bosheit, die aus Dichtern Realisten macht. Eine gewisse Symbolik liegt zum Teil freilich noch in den Namen und in der Deutung der Namen. So, wenn Schwanhild in der „Komödie der Liebe" am Anfang bemerkt, daß ihr Name doch viel zu groß und streng für dieses einfache bürgerliche Leben sei, und ihrem Verlobten Falk, den sie früher um seines stolzen Namens verspottet und

einen Dichterdrachen nennt „aus farbigem Papier, steigend nur durch Schnur und Wind“, zum Schlusse zuruft:

„Flieg auf, du hast zum Sieg dich aufgeschwungen
Und Schwanhild dir den Schwangesang gesungen,

. . . .

Fahr wohl, fahr wohl, mein schöner Lebenstraum“,

worauf Falk:

„Zum Flug nach oben ist mein Roß bereit.“

Oder irgend ein verlogenes Schlagwort wird ironisch symbolisiert („Stützen der Gesellschaft“) oder eine bürgerliche Sphäre wird auf eine andere übertragen („Ein Puppenheim“), was wieder einen satirischen Nebensinn ergiebt. Zuweilen wird noch ein Bild in das andere eingesetzt, aber in anderer, meist tragischer Stimmung, wie der Tarantellatanz, wenn Nora wie ein getupfter Schmetterling umherflattert und im kleinen noch einmal die Idee des Ganzen ausdrückt. Oder irgend eine Äußerlichkeit wird zum Symbol der inneren Zustände und Wandlungen, sodaß sich ein gewisser Parallelismus von Vorgang und Bedeutung, Handlung und Idee, Bild und Sinn ergiebt. Wenn Nora den Maskenanzug ablegt, dann wird auch die innere Maskerade ihrer Ehe abgethan: „Ja, Robert, nun hab ich mich umgekleidet,“ nämlich in das Gewand ihres natürlich individuellen Menschen. Der Dr. Rank mit seinen Leiden „gab gleichsam einen bewölkten Hintergrund ab“ für das sonnenhelle Glück dieses Puppenheims. In Björnsons „Ein Handschuh“ wirft Svava ihrem Verlobten den Handschuh ins Gesicht, womit die Fehde zwischen den Geschlechtern angekündigt werden soll.

Ibsen liebt es in jener Zeit, irgend eine Alltäglichkeit, eine Theorie oder Krankheitserscheinung bis zur symbolischen Bedeutung zu treiben. Die Bazillen- und Vererbungstheorie z. B. braucht bloß ins Geistige umge-

deutet zu werden, und ein Zeit- oder Kulturdrama hat seine geistige Basis gefunden. Der Volksfeind Doktor Stockmann macht hintereinander zwei Entdeckungen: erstens, daß die Quellen der Bäder, sodann, daß „unsere sämtlichen geistigen Lebensquellen vergiftet sind und unsre ganze bürgerliche Gesellschaft auf dem pestschwangeren Grunde der Lüge beruht". Und Frau Alving findet: wir alle seien nur Gespenster. „Es ist nicht allein das, was wir von Vater und Mutter geerbt haben, das in uns umgeht. Es sind allerhand alte, tote Ansichten und aller mögliche alte Glaube und dergleichen. . . Im ganzen Lande müssen Gespenster leben." Die Idee geht zuweilen weit über den Anlaß des Stoffes hinaus, so daß eine peinliche Inkongruenz entsteht. Mit jähem Schwunge wird die Veranlassung des Stoffes abgestoßen. Es ist, als wenn ein Riese in ein Kinderzimmer tritt, eine Weile harmlos mit den Kleinen spielt und plötzlich mit dem linken Stiefelabsatz das Spielzeug in die äußerste Ecke schleudert und seine Klinge zieht. Die Kunst, Stoff und Idee zu verschmelzen oder auch nur in Harmonie zu setzen, war damals von Ibsen noch nicht erreicht, und die Behandlung der Fabel ist, wie schon bemerkt, überhaupt der wunde Punkt dieses sonst so erstaunlichen Technikers. Einzig in den „Gespenstern" wächst sich die Familientragödie im Hause Alving ziemlich rein zur Symbolik der modernen Gesellschaft aus. Die Gespenster und die Sonne, die Erbschaft und das Wetter übertragen sich zwanglos von selber auf die größere Idee. Oswalds Geisteskrankheit ist ein düsteres Bild für den Niedergang bürgerlichen Geistes. Außerdem hatte Ibsen hier den glücklichen Einfall, zum Helden seines Schauspiels einen Künstler zu machen, der sich selbst darstellen kann, was sonst in der bürgerlichen und socialen Sphäre die Realität der Darstellung

und Charakteristik so leicht zerstört oder aufhebt. „Mutter, hast du bemerkt, daß alles, was ich gemalt habe, sich um die Lebensfreudigkeit dreht?“ Zuletzt giebt sich der Künstler ja nur selbst in seinem Werke. Und wie kann er sich bequemer geben als durch einen Künstler, durch das Medium der Kunst! Besonders in einer psychisch sehr differenzierten Kunstepoche. Die Künstlerdramen und -romane haben nicht zufällig in der romantischen Zeit grassiert; und Ibsen verrät sich auch hier wieder als Ende der Romantik, indem er den Künstler und das Genie als geisteskrank und gebrochen, höchstens noch bemitleidenswert, darstellt. In der Frühzeit einer Rasse versuchen sich die Künstler am Leben selbst und unmittelbar. Nach Erschöpfung des allgemeinen Kunststoffes aber und bei zunehmender Verfeinerung der Seelenkonflikte wird die Kunst ihrerseits wieder Stoff der Kunst. Das Drama speziell als die spätere, subjektivere, künstlerische Kunst nimmt seine Stoffe schon nicht mehr aus dem Leben, sondern der vorausgegangenen Kunst, dem Epos (Griechen, Shakespeare), schafft nicht mehr aus erster Hand. Die zweite Hand in der Kunst ist aber schon Symbolik.

* * *

Im engeren Sinne Symbolist wird Ibsen erst mit der „Wildente“. Der moderne Mensch hat sich von der Natur entfernt, deshalb wird sie ihm zum Spuk, zum Gespenst. Der alte Jäger Leutnant Ekdal hat sich sowohl an der Gesellschaft wie am Walde vergangen. Seine gesellschaftliche Strafe war die Entehrung, seine Hölle aber wurde die Loslösung von der Natur. Sein Wald ist nun eine Bodenkammer, wo ein paar armselige Hühner seinen Wildstand repräsentieren. Diese traurige Bodenkammer steht wie ein Bild der ver-

loren gegangenen Natur im Hintergrunde der Scene und spukt in die Familientragödie hinein. Äußerlich nicht unähnlich den alten verrufenen Schicksalstragödien, aber mit einer ganz anderen, einer vertieften und naturgemäßen Auffassung des Zusammenhanges der äußeren Dinge mit den Schicksalen der Menschen; denn hier werden die Zufälle Äußerungen und Ironisierungen des Schicksals, nicht, daß sie das Schicksal machen. Es giebt sogar eine verhängnisvolle Pistole, die jedesmal — nicht abgedrückt wird. Jedes Bild ein Hohn und Schauer. „Der Wald rächt sich," kommt es zweimal wie ein verklungenes Leitmotiv*) über die Lippen des Alten. Er fordert das Enkelkind, das wie Vater und Großvater unter unnatürlichen Verhältnissen lebt und der Wildente gleicht, die, wenn angeschossen, sich im Tang festbeißt, um unten zu ver-

*) Solch elegisches Leitmotiv verratener Ideale, verklungener Melodien, verhallender Seufzer, verschluckter Chorlieder sind überall bei Ibsen nachweisbar. Sie kommen oft plötzlich und unvermittelt hervor und drängen sich auf die Lippen, wenn sie am wenigsten passen wollen: Verräter von Hoffnungen und Tendenzen, die gegen den Realismus und Skeptizismus nicht aufzukommen wagen:

Noras Hoffnung auf „das Wunderbare";

Ellidas Entsetzen über „das Grauenvolle";

Heddas Verlangen nach „Schönheit mit Weinlaub im Haar";

Frau Majas Freiheitslied: „Ich bin frei! Ich bin frei! Ich bin frei!"

Rebekkas Klage: Rosmersholm tötet das Glück;

Frau Alvings Verzweiflungsruf: „Und dann sind wir alle so gottsjämmerlich lichtscheu";

des Solneß innerer Zusammenbruch: „Nichts gebaut im Grunde";

Allmers Selbsterkenntnisqual: „So erdgebunden sind wir doch im Grunde" u. s. w.

enden, aber zuweilen von einem bissigen Hunde heraufgeholt wird, um mit schleichender Krankheit zu leben. „Es giebt Menschen auf dieser Welt, die bis auf den Grund tauchen, wenn sie nur ein paar Schrotkörner in den Leib bekommen haben und dann niemals wieder emporkommen.“ Aus solchen Wildenten-Naturen besteht die Ekdalsche Familie.

Man sieht hier ziemlich deutlich, wie das Symbol aus der Weiterbildung und Ausgestaltung von Metapher und Gleichnis entstanden ist. Dieses aber ist im besten Falle nur ein Edelstein, zuweilen auch ein gleißendes Geschmeide an der Stirn, das wie eine Krone die Stellung der Person anzeigt, nicht aber diese selbst darstellt, geschweige denn sie erschöpft. Das Gleichnis wird hier nun lebendig und sucht in den Organismus des Dramas einzugreifen. Aber es ist noch nicht das Drama selbst. Vielmehr der obere, schwungvollere künstlerische Muscheldeckel auf der platten Schale, ein Poem über der Realität, in das sich die Realität wie diese in das Problem einprägt. Aber kein geschlossener Organismus. Eine feste gewaltsame Zusammenpressung von Idee und Wirklichkeit, auch beinahe ein Zusammenschluß von Idee und Wirklichkeit, aber kein Verwachsensein, kein Ineinanderblühen, nur ein Täusche-Organismus, der indes ein wunderbares und höchst sinnreiches Modell des Instrumentes ist, das sich die moderne Dichtung, das sich speziell das moderne Drama zu schaffen im Begriffe steht. —

Noch kühner hebt sich in „der Frau vom Meere“ die Idee des Dramas von seinem realen Untergrunde ab. Hier ist es direkt die Kunst, die das Kunstwerk zu erklären hat. Es giebt da einen Maler und einen Bildhauer, die sich beide abmühen, Schicksal und Erscheinung der Heldin in ihren Bildwerken festzuhalten, und deren Werke gewissermaßen als Motti über dem ganzen Schauspiele stehen.

Der eine will den Fjord zwischen den schmalen Inseln mit einer halbtoten Meerfrau am Riff im Vordergrunde darstellen. Und er erklärt: „Sie hat sich vom Meere hereinverirrt und kann jetzt den Ausweg nicht mehr finden, und nun liegt sie da und geht in dem toten, faulen Wasser zu Grunde, verstehen Sie?“ Wieder die Tragik durch die widernatürliche Versetzung eines Menschenkindes in ihm feindliche Elemente. „Es ist die Frau hier im Hause, die mich auf den Gedanken gebracht hat, so etwas zu malen.“ Das Bild soll heißen „das Ende der Meerfrau“. So steht das Bild als Symbol über dem Scenenbilde. Der Bildhauer hingegen will etwas Selbsterlebtes durch eine Gruppe darstellen: Eine junge Seemannsfrau, die daliegt und so wunderlich unruhig schläft und träumt. Man muß es der Figur ansehen, daß sie träumt. Und eine männliche Erscheinung soll an ihrem Bette stehen, ihr Mann, den sie während seiner Abwesenheit verraten hat, und der auf der See ertrunken ist. „Er soll dastehen, so triefend naß, wie man jemand aus dem Wasser zieht.“ Hier greift das Symbol bereits in die Handlung ein. Denn der Künstler ist wirklich einmal mit einem Amerikaner gefahren, der aus alten Zeitungsblättern die Vermählungsanzeige seiner Verlobten erfährt, ein fürchterliches Gebrüll von sich giebt und mit mächtigem Willen vor sich hinmurmelt: „Aber mein ist sie, und mein soll sie bleiben. Und mir soll sie folgen, und wenn ich heimkehren soll und sie holen als ein ertrunkener Mann von der schwarzen See.“ Und dieser Amerikaner, der eigentlich ein Norweger ist, war Elidas Verlobter. Sie sprachen zusammen nur immer vom Meere und was des Meeres ist, und ihr ward zu Mute, als wäre das Meer mit ihr verwandt. Und eines Tages haben sie sich mit dem Meere vermählt, indem sie ihre Ringe an einen Schlüsselbund steckten und in die Tiefe versenkten.

Dieser Mann hatte eine grenzenlose Gewalt über sie, er war ihr Dämon. Dem Zuschauer wird er das Symbol des Meeres mit seiner gewaltsamen Seele, seinen Schrecknissen und Geheimnissen. Er ist gleichsam die Projektion der aufgeregten Phantasie Elidas, die in „Bildern und sichtbaren Vorstellungen empfindet." Er ist die Verkörperung des Grauens ihrer Seele: das Grauenvolle, das von sich stößt und an sich zieht. Aber zugleich ist er auch eine reale Gestalt auf der Bühne, und das ist, was ihn zu einem gefährlichen Theaterspuk macht.

Hier steht die Symbolik schon im Begriffe, sich mit dem Lebensinhalt des Dramas zu verbinden. Zum Teil ist sie die Ausstrahlung der Seelen, die Verkörperung der inneren Erlebnisse, zum Teil aber künstlich zurecht gelegt durch Künstler, die nur gerade in die Sphären dieser Tragödie schlecht passen. Das Symbol ist dabei nicht so willkürlich wie die Symboliker. Ibsen braucht hier noch Vermittler des Symbols, gleichsam einen doppelten Ansatz, in die Natur seines Gegenstandes hineinzukommen.

*   *   *

Ein Symbol, das kein Appendix des Kunstwerkes sein soll, muß sich herauskrystallisieren aus dem Stoffe, den es nicht erklären, den es heraufzeugen muß. Bei den Naturalisten wird das Symbol oft durch das Milieu ausgedrückt. Es ist Fundament und nicht Krone des Gebäudes. So in „Rosmersholm", welcher alte Stammsitz des Geschlechts der Rosmer zum Symbol der Vererbung, Überreife, Willensschwäche und Unfruchtbarkeit wird. „Johannes Rosmer wurzelt mit starkem Herzen in seinem Geschlecht" und hat Verpflichtungen „gegen die Traditionen seines Geschlechts." Er kann nur frei werden als Verbrecher. „Rosmersholm ist seit undenklichen Zeiten gleichsam eine Heimstätte für Zucht und Ordnung gewesen, für

ehrerbietige Hochachtung dem gegenüber, was die Größten und Besten in unserm Gemeinleben behauptet und anerkannt haben.“ Diese Traditionen liegen dem modernen Johannes wie Leichen auf dem Rücken, wovon der Dichter schon in seiner „Poetischen Epistel“ ein Liedchen zu singen gehabt hat: Europa hat „eine Leiche an Bord“. Rebekka, das freie und starke Weib, das geographisch wie gesellschaftlich und psychisch aus einem kräftigeren Landstriche des Lebens stammt, muß bekennen: „Rosmersholm hat mich geknickt. Vollständig geknickt und gebrochen. . . Die Lebensanschauung der Rosmer adelt, aber sie tötet das Glück.“

Soweit sich die Symbolik aus der Vorgeschichte und Örtlichkeit der Handlung ergiebt, ist sie naturgemäß und anschaulich, denn Örtlichkeit und Handlung bilden hier ein Ganzes. So symbolisiert der Mühlsteg, in den sich Rosmers unglückliche Frau hineingestürzt hat, und den dieser in großem Umkreis stets umgeht, zwanglos die Gewissensfeigheit des Pfarrers. „Auf Rosmersholm hängt man lange an seinen Toten.“ Gleich Zollposten des Gewissens und Willens stehen die Erinnerungszeichen und Reste der Vergangenheit da. Die Symbolik des Gedichts deckt sich zum Teil geradezu mit der Symbolik, die das Leben selbst schafft. Spukhaft und willkürlich aber sind Einzelheiten dieser Symbolik, wie die weißen Pferde, die auf Rosmersholm erscheinen, wenn einer fort muß. Zwar wird auch diese Erscheinung in die allgemeinere Idee hinübergeleitet, wie in den „Gespenstern“, denn „es giebt mancherlei weiße Pferde auf dieser Welt,“ sagt Rebekka. Der Spuk ist allerdings eine Alterserscheinung menschlicher Wohnsitze (auf allen alten Schlössern spukt es), aber die Umdeutung macht den Spuk zu einer philosophischen Formel und entkleidet ihn der Realität. Dem Drama liegt eine naturwissenschaftliche Weltanschauung zu Grunde,

die wieder verdunkelt wird durch die Erscheinungen im Drama. Und so wird das Widersprechende Symbol. — Dasselbe gilt von einer andern Einzelheit, die zwar charakteristisch, aber zufällig ist, nämlich, daß auf Rosmersholm die Kinder niemals lachen oder weinen. Das Schweigen ist eine Eigenschaft des Konservativismus, des Alters und des Todes, die sich wie eine ansteckende Krankheit verbreitet. Aber selbst auf ältesten Adelsschlössern lachen und weinen die Kinder. Gerade bei so stark realistischer Behandlung der dramatischen Basis liegt in solchen gewaltsam herbeigezogenen Zufälligkeiten eine Gefahr — der Heiterkeit. Denn dem Dichter wird keine Kritik so gefährlich wie die, die er selbst durch seine Motivierung und seinen Realismus geschaffen und wachgerufen hat.

Die Tragik von Rosmersholm tritt uns noch in einer besonderen, zwar episodischen, aber sehr illustrativen Gestalt entgegen, die wie der Fremde in der „Frau vom Meere" die Tragik des Schauspiels noch einmal symbolisiert: den alten Brendel, Rosmers Lehrer, der wie dieser über seinem Schatze saß, bis er ihm zu Staub verfiel, ein bankerotter Idealist. Dieses verrückte Genie ist wie eine Karikatur und eine Elegie auf den Rosmerschen Idealismus. Die ganz gemeine Wirklichkeit hat ihn unterhöhlt. In dieser Welt der Vereinsredner und Annoncen-Aquisiteure (Mortensgård) ist Brendel eine ziemlich überflüssige Natur und kommt schließlich so auf den Hund, daß er fähig wäre, einen Theaterdirektor um ein paar alte abgelegte Ideale anzugehen. Wie ein schriller Ton fällt er in den Schlußsatz des Stückes. Er ist so etwas wie ein entgleister Chorus des Dramas: eine kontrapunktliche Behandlung des Themas und eine selbständige Symbolisierung der Idee zugleich.

* * *

Gewissermaßen ein Kompromiß zwischen der realistischen und symbolistischen, genauer ausgedrückt, zwischen der realistisch-symbolistischen und symbolistisch-realistischen Darstellungsweise ist „Hedda Gabler“. Dies Schauspiel vereinigt ziemlich glücklich beide Methoden in der Charakteristik und Tragödie der beiden Helden Hedda und Lövborg. Das Hedda-Drama in seiner symbolisierenden Realistik ist künstlerisch vielleicht das feinste und reiffste, was Ibsen, namentlich in Bezug auf den Dialog, überhaupt geschaffen hat. Jede Replik, jedes Wort von äußerster Wahrheit und einer Treffsicherheit der Charakteristik, Kontrastierung und Motivierung, die das Werk in der neueren Litteratur fast unvergleichlich erscheinen läßt. Aber gerade dadurch wird jede Kleinigkeit, als Toilette, Körperbeschaffenheit, Launen, Einrichtungen, Redensarten, in die Symbolik erhoben. Diese Technik findet ihren Höhepunkt in den meisterhaften Scenen zwischen Hedda und dem Gerichtsrat Brack, wo sich Stil, Tempo und Stimmung des Dialogs bis zu jener Bildlichkeit erheben, die ihren Inhalt macht. So symbolisiert sich Heddas Hochzeitsreise, die eigentlich eine Lebensreise ist, in einer Reihe leichter, fliegender ironischer Repliken, die über die Banalität dieser Ehe und dieses Lebens fast mit Schnellzugsgeschwindigkeit hinwegfahren. Die Angemessenheit, Drastik, Unmittelbarkeit jedes Wortes macht, daß sich die Beiden, die sich auf Sofa und Fauteuil gegenüber sitzen, wirklich wie im engen Coupee, dessen dritter Insasse eben ausgesprungen ist, zu befinden scheinen. — Fast ein Bild von biblischer Symbolik erhalten wir in einer Erinnerungsscene zwischen Hedda und Lövborg, wo dieser der Jugendkameradin einen Blick in die dem wohl erzogenen Mädchen verschlossene Welt der jungen Männer und der jungen Genies gestattet, und Hedda hinüberschielt über den Hecken-

zaun in den benachbarten Garten. Bilder, scheinbar zum Malen und doch nicht malerisch, die ihre dichterische Kraft vielmehr der charakterisierenden Stellung im Drama verdanken.

Anders die Lövborg-Tragödie, die einer ganz andern Welt und Zeit angehört. Um sie darzustellen, mußte sich der Dichter der symbolistischen Methode bedienen, weil man nicht anders als mittels der Symbolik etwas darstellen kann, was es eigentlich noch nicht giebt, was noch Zukunft, ein Traum ist und nicht in der Wirklichkeit liegt*). „Aber es läßt sich immerhin Eines und das Andere darüber sagen", im Bilde natürlich, durch Gleichnisse und Analogien. Heddas Mann befaßt sich mit einer Arbeit über die Brabanter Hausindustrie im Mittelalter und schleppt sich, ein gelehrter Packesel und Fachmensch, mit zahllosen Büchern über die Bühne. Lövborg hingegen brütet gleich Brendel über einem Zukunftswerke (von den Kulturmächten der Zukunft), das er, ein genialer Dekadent, im Schmutz verliert oder verloren glaubt. Wie Fetzen einer Zukunftswelt sieht er die Blätter in Sturm und Wind treiben und immer tiefer und tiefer sinken, ähnlich dem Autor selbst. Es ist wie ein Kindesmord. Alles wie im Epilog „Wenn wir Toten erwachen", wo „der Auferstehungstag" nur ein anschaulicheres Symbol der Zukunft ist. Dort ist es der Erzeuger, hier die Gebärerin, dort das Genie, hier die Schönheit, die in Schmutz versinkt, dort Willensschwäche, hier Keuschheitsfall. Hier wie dort Verrat an der Zukunft. Thatsächlich befindet sich das Manuskript in Heddas Händen, und im Haß der Impotenz und aus Eifersucht des Weibes, das die Nebenbuhlerin als Helferin des Werkes sieht, aus Ekel der Aristokratin vor dem Ver-

*) Vgl. „Das Symbol und seine Entstehung" Naturalismus 1. Tl. 48. Abschn.

kommenen, der nicht „in Schönheit“ sterben und leben kann, verbrennt sie das Manuskript. Es ist, als sähen wir den Morgen blutrot im Feuer versinken, einen unheilvollen Tag verkündend. Mit Blut, Schmutz und Fetzen ist die Schwelle zum Eingange des neuen Menschheitstages befleckt. —

Wie inhaltlich die Gruppe von der „Wildente“ bis „Hedda Gabler“ (1882—90) eine Auseinandersetzung zwischen Idee und Wirklichkeit, so stellt sie technisch einen Kampf zwischen Realismus und Symbolismus dar. Fast scheint in „Hedda Gabler“ wie in den „Gespenstern“ das Problem gelöst, die Realität selbst in die Symbolik zu erheben, im engsten Bühnenrahmen die größten Menschheits- und Gesellschaftsfragen zu veranschaulichen. Es sind künstlerisch die vollendetsten, im streng dramatischen Sinne Ibsens beste Bühnenwerke.

* * *

Erst im „Baumeister Solneß“ schloß sich der Ring, der diese beiden scheinbaren Darstellungsgegensätze, Realität und Symbolik, vereinigte. Das geschah gerade durch die außerordentliche Subjektivierung des Problems. Dadurch ließ sich dem Symbol die Bedeutung fast unmittelbar ablesen. Alles hat eine symbolische und zugleich auch eine buchstäbliche Bedeutung. Vier Grundmotive hat dieses Schauspiel. Erstens die uneingelöste Schuld des Genies gegen das Weib. Einst bestand zwischen ihnen eine „Kameradschaft im Lebensverlangen“ (Hedda und Lövborg). Er hatte ihr versprochen, sie auf einen hohen Berg zu führen, („Wenn wir Toten erwachen“). Solneß hatte der kleinen Hilda gesagt, daß er kommen werde, um sie zu entführen und ihr das Königreich Apfelsinia zu schenken. Und eines Tages steht das Weib wieder vor dem Genie, um ihm die Schuldforderung zu präsentieren, die aber erst

im Tode eingelöst werden kann. Die Bildlichkeit oder Symbolik ergiebt sich ungezwungen aus der Bildersprache, die man auch im gewöhnlichen Leben redet, mindestens, wenn man ein Künstler ist und mit Kindern spricht. — Das zweite Motiv ist die Gewissensfeigheit des Übermenschen, die ihn bald zum Abtrünnigen (Julian), bald zum Verkommenen (Lövborg) macht, die Frau Alving zur Unterlassungssünde verleitet, Rosmer zur Resignation führt und Solneß zur Unfruchtbarkeit verdammt. Wenn die Welt aus der Kunst und Philosophie erneuert werden soll und nicht aus der Politik und dem Leben, dann ist Gewissensverzärtelung die allgemeine Krankheit. Um die Ideen dieser Genies durchzuführen, muß man die ungebrochenen Instinkte, das robuste Gewissen der Wikinger, eines Napoleon oder Bismarck haben. Sonst werden die Thaten zu Phantasien, die Bauten Luftschlösser, bequeme Zufluchtsorte für Baumeister mit schwindligem Gewissen. Wenn sie sich schließlich dennoch durch das Weib, durch die kitzeligen Hohnreden des Weibes, das mahnt, spottet, heischt, zur That verführen lassen und gar einen hohen Turm besteigen, dann stürzen sie jählings herab. Dieser Sturz ist ein Scenenbild, das sich aus der Handlung selbst ergiebt, und doch Symbol, das weit über die Handlung hinausweist, das den Rahmen der Handlung nicht sprengt, aber ins Unbegrenzte hinausschiebt. Dadurch wächst das Schauspiel bei streng geschlossener Realistik doch zu einem Ideen-Schicksalsdrama großen Stils. — Aus der Schuld gegen das Weib und der Gewissensfeigheit des Genies folgt als drittes Motiv die Furcht vor der Zukunft, die es nicht mehr heraufführen kann. Aber das Weib selbst ist ihm vom Glanze der Zukunft bestrahlt. „Sie sind wie ein anbrechender Tag, wenn ich Sie ansehe — dann ist's mir, als blickte ich gegen Sonnenaufgang.“ Sie selbst

ist die Jugend, vor der er solche Angst hat, und die er doch so sehnlich herbeiwünscht. Die Jugend, das ist die Wiedervergeltung. „Darum habe ich mich auch eingeschlossen und eingeriegelt. Sie müssen nämlich wissen, daß die Jugend herkommen wird und an die Thür donnern.“ Auch Hilda hat an die Thür seines Gewissens gedonnert, aber um sich unter seine Fahne zu stellen. Mit ihr glaubt er die Jugend gegen die Jugend ausspielen zu können, und das wird sein Verhängnis. — Das vierte Motiv handelt vom eigentlichen Gegenstande dieser Tragödie, dem Werke. Einst baute Solneß Kirchtürme, aber da wurde Luzifer im Gottesdiener lebendig. Erst der Zweifel, dann der Stolz des Künstlers gegen den größeren Schöpfer. Der eigentliche Grund jedoch war, daß er nicht schwindelfrei ist. Darum baut er Heimstätten für Menschen. „Aber“, meint Hilde, „könnten Sie nicht auch über den Heimstätten da so'n wenig — so Kirchtürme machen? ... Ich meine — etwas, was emporzeigt — frei in die Luft hinauf. Mit dem Wetterhahn in schwindelnder Höhe.“ Das ist's ja gerade, was er am liebsten möchte, aber er kann sich selbst und seiner Frau kein richtiges Heim bauen, und dann kommt er zu der Erkenntnis, daß die Menschen gar keine Heimstätten nötig haben, jedenfalls nicht, um glücklich zu sein. Sie brauchen nur Käfige und leben auch, wie sein Weib, als Gespenster in Grabgewölben. Die Waldvögel aber, die jagen am liebsten in freier Luft. „Nichts gebaut, im Grunde genommen, und auch nichts geopfert, um zum Bauen zu kommen.“ Ein Leben verthan. Und den Glauben der Welt verscherzt. Nun gilt es, verwegen zu sein und die höchsten Türme zu erklettern. Das ist Hildens Wunderbares. Grüßend schwenkt sie ihm den weißen Shawl in die Höhe und entfesselt den Jubel der Menge da unten. Harfengesang umrauscht ihn. Er

schwebt wie in freier Luft, schwindelt und stürzt. Aber er war doch oben gewesen. „Mein — mein Baumeister!" Das ist der letzte Gruß, den das Weib und die Welt dem gestürzten Phaeton der Moderne entgegenbraust. —

Man hat diesem Drama in Bezug auf den Dichter selbst eine wörtlichere Bedeutung gegeben, als ein in sich geschlossenes Werk zuläßt. Aber in seiner allgemeinen Bedeutung, die seinem spezifischen Inhalt schon ziemlich eng anliegt, ist es in der That ein ergreifendes Bekenntnis, eine große Abrechnung mit sich selbst. Ein Schulddrama in der engsten und weitesten Bedeutung zugleich. Ein Gerichtstag, dessen Scene die innere Welt des Richters selber ist, projiziert auf das Bureau und Haus eines Baumeisters, wodurch die Realität ebenso wie die Problematik des Dramas zu ihrem Rechte gelangt. Das vermochte der Dichter, indem er das scenische Bild aufs Engste zusammenzog, in den engsten Rahmen preßte, alle Thüren und Fenster zuschlug, und es dann durch symbolische Anwendung zu einem Weltdrama machte, das sein „Faust" oder besser noch sein „Hamlet" hätte werden können. Aber da dem Künstler die Frucht gereift war, hatte er nicht mehr die Kraft, sie vom Baume zu schütteln. Die dramatische Spannkraft hatte schon seit der „Wildente" nachgelassen, und die Darstellungsenergie wurde nun auch matter. Auf der Bühne versagen sie trotz ihrem hohen Kunstwerte schon deshalb, weil es für sie noch keinen Bühnenstil giebt, weil man diesen modernen Mysterien, deren dramatischer Schauplatz irgend ein geheimer versteckter Seelenraum ist, doch immer noch mit der aufdringlichen Pathetik, Dialektik und Realistik alter Deklamationsdramen und Gesellschaftsstücke herunterspielt. Zuletzt aber hat es noch einen tieferen Grund, daß Ibsen das höchste in der Poesie nicht gelingt. Ihm fehlt, wie den meisten modernen Dichtern großen Stils, oder ist

ihm doch früh verkümmert, das unmittelbarste: die Lyrik, die die Persönlichkeit im Dichter frei macht. Für diesen Lyrismus, der auf stolzen Wogen das Fahrzeug der Dichtung hebt und trägt, haben die Modernen das Surrogat der Stimmung, die aber etwas Gebundenes ist und auf eine unfreie Persönlichkeit und einen noch beschatteten Seelenzustand deutet. Stimmung ist der dichterische Zustand vor der Lyrik, der noch ungelöste lyrische Bann, Wolken vor der Sonne geballt, das Chaos vor der Sternengeburt. Alle Dichter, die nur oder vorzugsweise nur durch Stimmung wirken, sind Vorbereitungsdichter, in unserer Zeit weniger Sturm- als Drangdichter. Die Dichtung selbst aber löst sich erst in der frei machenden Lyrik. Nun giebt es freilich auch eine Lyrik psychischer Gebundenheit, z. B. bei Lenau. Aber die wirkt größeren Schöpfungen geradezu entgegen. Nur Dichter deren Lyrik ihrer Dramatik so ungefähr die Wage hält, sind es, die Weltdramen schaffen, wie Äschylos, Goethe, Shakespeare, Byron. Unser Hebbel, der fast ein großer, wenn auch psychisch abstrakter Lyriker war, wäre beinahe in diese Reihe gerückt. Aber das technische Problem des modernen Dramas ist bei ihm ebenso wie bei Otto Ludwig nur erst beinahe gelöst. In technisch dramatischer Hinsicht sind sie thatsächlich die Vorstufen zu Henrik Ibsen.

* * *

Je innerlicher die Tragik der Dramen, je wahrer die Charakteristik, je geistiger die Technik, kurz, je realistischer die Scenenführung wird, um so wunderlicher gestaltet sich die Handlung bei Ibsen. Das darf uns aber nicht mehr überraschen, denn Ibsens Dramatik geht eben nicht von der Handlung, sondern von den Charakteren und Problemen aus. Die Handlung hat bei ihm leicht etwas Gewaltsames und

Konstruiertes, ihre Dramatik etwas Verzwicktes. Und das hängt zum Teil gerade wieder mit seinem Realismus zusammen. Der Realist kennt keine Zufälle und Kleinigkeiten. Er zieht sie alle in Rechnung, denn sie sind es, die nach Maeterlinck die Tragödie des Tages ausmachen. Jeder kleine Zug erhält im Drama und besonders in seiner Voraussetzung leicht eine Allgemeingültigkeit, die ihn aus dem Zusammenhange heraushebt. Dadurch entsteht ein Widerspruch zwischen der minutiösen Realistik und der allgemeinen Symbolik, die ja eigentlich zusammen das Drama ergeben. So in „Klein Eyolf" die Gebrechlichkeit des Kindes, das die Eltern in einer heißen Umarmung vergaßen, und dessen Krücken ihnen ein fortwährendes Sinnbild ihrer Schuld werden. „Ich vergaß das Kind in deinen Armen . . . zur selben Stunde verurteiltest du klein Eyolf zum Tode." Sein Tod, wenn auch gleichfalls wieder durch Zufall herbeigeführt, steht doch aufs innigste mit ihrer Schuld in Verbindung, denn er ertrank eben, weil er gelähmt war. Tief unten im klaren Wasser liegt nun klein Eyolf mit den großen offenen Augen, gleichsam eine Kindessphinx an der Schwelle der modernen Ehe, geheimnisvoll, grauenhaft, lockend. Was ist in solchen Fällen, bei solchen Naturen, in solchen Ehen und Seelenkombinationen der äußere Anlaß! Irgend ein Zufall genügt, die ganze Problematik dieses Lebens und solcher Ehe aufzurollen. Jeder Stein, an den man sich stößt, verkörpert die Sphinx des Lebens. Denn „einen Sinn muß es doch wohl haben," das Leben, das Dasein, — das Schicksal. Das „kann doch nicht alles so ganz sinnlos sein." Da braucht nur irgend ein altes verrücktes Weibsbild daherzukommen, und ein junges Menschenleben, das noch unendlich viele Möglichkeiten in sich birgt, muß in der Tiefe verschwinden. So grundlos, zusammenhanglos, so sinnlos das alles! Wir begreifen

die Bedeutung der Zufälle bei andern Gelegenheiten übrigens sehr gut, z. B. wenn in andern Familien und Dramen die kleinsten Anlässe genügen, Zank, Zerwürfnisse und Feindschaft heraufzubeschwören. Das findet man ganz natürlich, weil man es kennt, im Leben wie in der Dichtung. Hier wie dort aber kommt nur durch die kleinen Zufälle der innere Widerspruch der Naturen, der Ernst der jeweiligen Situation, Problem und Schicksal der Menschen heraus.

Wie? Wenn dieses alte verrückte Frauenzimmer, diese Rattenmamsell mit ihrem Goldmops des Hauses Norne würde, die da lockt die Ratten, die Menschen, die Gewissen aus ihren Schlupfwinkeln hervor? „Mit allergnädigstem Verlaub, — haben die Herrschaften irgend was Nagendes hier im Hause?“ So führt sie sich selbst gleich ein. „Sollten die Herrschaften merken, daß hier was nagt und frißt, — und kribbelt und krabbelt, — dann schicken Sie nur ja nach mir und dem Goldmops.“ — Sie kommt wie im Dunstschleier des Schicksals und Todes daher. Diese unheimliche Gestalt, wie der auf dem Meeresgrunde liegende Eyolf sind mehr als Symbole. Sobald die Symbole nämlich selbständiges Leben gewinnen, sich von der Metapher vollständig losgelöst haben, besonders aber, wenn man sie als wahre Geschöpfe mit unerklärlicher fatalistischer Kraft glaubt, dann ist das symbolische Bild zur mythischen Macht geworden. Plutos Reich oder ein Bergwerk, die Norne oder die Rattenmamsell, ob man an Götter, Naturkräfte oder eine Weltordnung glaubt und sie als ein Verhängnis über sich weiß: es ist Mythos, sofern es sich als sichtbar sinnliche Macht, es ist Mystik, sofern es sich als fühlbar heimliche Macht offenbart. Der Fremde in der „Frau vom Meere“ ist noch so etwas wie das abgezogene Gleichnis der Gemütsbeschaffenheit der Ellida Wangel, ein Spuk,

vielleicht gar eine Halluzination. Klein Eyolf mit der Krücke, klein Eyolf am Boden des Wassers, klein Eyolf mit den bösen Kinderaugen ist noch so etwas wie eine Verkörperung von Schuld und Zukunft. Aber die Rattenmamsell, das ist die moderne Norne, die nicht nur zufällig Schicksale aus dem Schoße der Zeit hervorlockt, sondern sich selbst als Schicksalsfrau fühlt und in der Dichtung einen ganzen Schuld- und Schicksalsmythos darstellt. —

Seit den „Gespenstern", besonders aber seit dem „Baumeister Solneß" bildet der Schluß jedes Dramas gleichsam die Abbreviatur eines gelösten oder gesühnten Schicksals mit einer so einfachen und abgezogenen Bildlichkeit, daß diese ebenso buchstäblich wie allegorisch zu nehmen ist: die Idee basiert auf einem naturgemäßen Untergrunde, während sich der Stoff in die reinste Geistigkeit verliert. Da unten am Grunde des Wassers, da liegt nicht nur klein Eyolf, da schießen auch Lilien empor und bringen dem Vater „gleichsam einen letzten Gruß." Das „Gesetz der Umwandlung" hat sich in diesem Paar vollzogen. Eine neue Geburt, eine Auferstehung, ein Übergang zu einem mehr geistigen Dasein bereitet sich vor. Aus dem egoistischen Glück des Sonnenmenschen wird die werkthätige Liebe des Christenmenschen. Denn sie wollen „sich einschmeicheln bei den großen offenen Kinderaugen." Es wird ein schwerer Arbeitstag sein, aber dann und wann wird auch Sonntagsruhe über sie kommen. Von nun an wird ihr Blick gerichtet sein nach oben, — zu den Gipfeln hinauf. Zu den Sternen. Und zu der großen Stille. — Die Gipfel, die Sterne, die große Stille, die Wasserlilien, die Dampfschiffglocke, die, ein Symbol abziehenden Lebens, im Hintergrunde ertönt, die Fahne, die wegen Eyolf auf Halbmast stand und nun wegen des inneren Sieges an die Spitze der Stange flattert, alles das sind

beinahe diskrete Umsetzungen alltäglicher Methaphern und Zeichen in einer höheren Symbolik, die Zeichensprache eines erhöhten geistigen und seelischen Prozesses. Nirgends aber ist diese Symbolik von einer so reinen Stimmungsgewalt wie in diesem Schauspiel, dessen Repliken wie in Watte der Gewissensverzärtelung und der Liebe eingewickelte Pfeile hinüber und herüber fliegen, und das unter der Feierlichkeit verhaltenen Schweigens austönt. —

* * *

Eine streng festgehaltene, rein durchgeführte Symbolik hat nun freilich aber eine große Gefahr für den Dramatiker. Sie bringt den dramatischen Karren zum Stillstand. Die Symbole, die erst Mittel zum Zweck waren, werden schließlich Selbstzweck und binden den Dramatiker. „John Gabriel Borkman" ist der Versuch, das realistisch symbolische Drama von seiner Bühnenstarre zu erlösen. Denn die Tendenz des Dramas großen Stiles wird zuletzt den Stoffbann durchbrechen, ja die Form des Dramas selbst sprengen. Die Kunst, nachdem sie das Leben in sich aufgesogen, tritt wieder hinaus in das Leben, einzugreifen in die Kette der Geschehnisse. Das Theater wird immer einmal, wenn es sich zu seiner höchsten Kraft entwickelt, Kirche, Justizpalast oder Parlament und Feldzug. Der Stoff ist dann nur noch Vorwand. Jetzt gilt, was Ibsen über „Brand" einmal schreibt: „Ich hätte ebenso gut, wie einen Pfarrer, einen Bildhauer oder Politiker wählen und ganz denselben Syllogismus durchführen können." So überwindet der Dramatiker den Realismus durch die Realität, die Wirklichkeit durch das Leben, d. i. die Tendenz oder Kraft, Wirklichkeit zu werden. Für diese Entwicklungs-

formeln und substanzielle Umbildung ist gerade der „John Gabriel Borkman“ interessant.

Dies Schauspiel nähert sich dem alten ägyptischen Totenwanderungs- und Seelenläuterungsdrama. Aus dem Zustands- wird ein Wandeldrama, wo im letzten Akte sogar das landschaftliche Bild der Scene zu wandern beginnt und der modernen Bühnentechnik, die wesentlich schuld an der Erstarrung des modernen Dramas trägt, die Aufgabe zugewiesen ist, das Drama wieder in Gang zu bringen, indem sie den unorganischen Zwischenvorhang beseitigt. Das Schauspiel stellt aber auch in sich selbst so etwas wie eine moralische Totenwanderung dar. Infolgedessen wechselt hier und wandelt sich die Symbolik, die gleichsam die Stationen anzeigt, wo wir uns bei dieser Totenwanderung befinden. Wir treten in eine moralische Totenkammer ein. Frierende Seelen. Moralischer Leichengeruch von moderiger Ehre und Liebe. In Mitleid und Vergessenheit will man den Toten begraben. Es soll sein „wie ein lebendiger Zaun von Bäumen und Sträuchern dicht gepflanzt, ganz dicht um dies Grabesleben.“ Dumpf hallt ein Totentanz herüber von oben, wo er wohnt, wo er gleichsam begraben liegt, aber keine Ruhe findet. Man glaubt das Geheul eines kranken Wolfes zu hören. Er stöhnt vor dem Gericht, das da kam, und das da kommen soll, und hält täglich mit sich selbst neue Abrechnung. Noch hofft er auf die Stunde der Erlösung. Er ist kein Verräter, sondern ein nur zu Fall gekommener Feldherr. Ein „Napoleon, den sie in seiner ersten Feldschlacht zum Krüppel geschlagen.“ Jetzt sitzt er, ein „flügellahmer Jagdvogel“ in seinem Nest und muß mit ansehen, wie die andern ihm seine Beute wegschnappen, Stück für Stück. Aus dem Gerichteten wird ein neu Verklagter, aus dem Verklagten ein Verteidiger, aus dem Verteidiger ein Ankläger. Und immer bekommen die

Bilder ein helleres Ansehen. Erst nehmen sie ihre Farbe von dem Schicksal, dann von der Natur und schließlich von den Absichten Borkmans. Darüber erwacht er von seinem Tode und tritt schließlich dann zu einem neuen Scheinleben wieder hervor.

Seine Schuld war, daß er, wo er handeln sollte, träumte. Gleich einem Luftschiffer hat er sich über die festen Verhältnisse dieser Erde hinweggeschwungen, er kam in immer lockendere Höhen, stieg immer fort und stürzte ab. Er wußte nicht, daß er den Rasen, von dem er abstieß, nämlich seine Jugendliebe, bei seinem Aufstieg verwüstet hatte. Aber er hätte „hinausgehen sollen in die Wirklichkeit, — hinaus in die eiserne traumlose Wirklichkeit." Und noch liegt es vor ihm „dieses neue schimmernde Leben, das da gährt und wartet." Der Tote in ihm richtet sich auf. Er geht hinaus in sein Reich, das Bergmannsreich, das nun mit Schnee bedeckt ist, alle seine verborgenen Schätze in Augenschein zu nehmen. Der Rauch der Dampfschiffe verzieht sich in der Ferne. Sie kommen und gehen und „knüpfen Bündnisse über die ganze Erde. Sie schaffen der Seele Licht und Wärme in vielen tausenden von Heimstätten. Das zu schaffen war's, wovon mir einstmals träumte." Er meint, die Räder und Walzen seiner Fabriken, die er hätte schaffen wollen, zu hören. Und das sind nur erst die Außenwerke seines Reiches, das schutzlos, herrenlos daliegt, preisgegeben den Überfällen und Plünderungen von Räubern. Der „Gruß unterthäniger Geister" weht ihm entgegen: „Ich empfinde sie, die gefesselten Millionen; ich fühle die Erzadern, die ihre gewundenen lockenden Arme nach mir ausstrecken. Ich sah sie vor mir wie belebte Schatten. . ."

Borkman ist, sein Name verrät es bereits und im Stück selbst wird darauf hingewiesen, eine Bergmanns=

natur, ein Bergmannssohn, wie Luther: Der Genius vor der Geburt des Genies, der Samen noch unter der Erde vom Schnee bedeckt, Keim und Leiche zugleich, Luzifer in Gottes Natur, Verbrecher auf der oberirdischen Erde. Eine Erzhand hält ihn gepackt, da er Herr werden will in der oberen Welt. Und da sie ihn losläßt, bricht er zusammen. Berges- und Winterkälte hat ihn getötet und zwei Frauen in Schatten verwandelt, die sich nun die Hand reichen über seiner Leiche.

Erst zum Schluß hin erhält hier die Symbolik einen geschlossenen Charakter, bis zur Parallelisierung des christlichen Mythos, bis zur modernen Hölle mit ihren Zuchthäusern, Fabriken, Bergwerken und ihren Fürsten der Finsternis, ihren Racheengeln und ihrer Verdammnis. „Um des Reichs — und der Macht — und der Herrlichkeit willen"*) ward all der Verrat und das Verbrechen von Borkman begangen, aber niemals sollte er seinen „Siegeseinzug halten in sein kaltes dunkles Reich." Das ist Schuld und Sühne, kurz die Tragödie dieses Prometheus des Kapitalismus.

Um eine Lebenstragik großen Umfangs und allgemein menschlicher Bedeutung auszuschöpfen, liebt Shakespeare, Parallelhandlungen im Drama darzustellen. In seinen großen symbolischen Schauspielen bedarf Ibsen episodischer Figuren, die die allgemeine Tragödie noch einmal wiederspiegeln oder karikieren. Hier wird sie beinahe eine

---

*) Das dritte Reich, das in der modernen Litteratur keine kleine Rolle spielt, verführt zu allerlei Parallelisierungen der christlich-jüdischen Legende und Dogmatik zum modernen ebenso wie zum heidnischen Leben. Kleist läßt der Alkmene den Herkules verkünden mit denselben Worten, in denen der Jungfrau Maria der Heiland verkündigt ward. An Oswald in den „Gespenstern" werden die Sünden der Väter heimgesucht. u. s. f.

Parallelgestalt mit satirischer Nebenhandlung. Borkmans Freund, der Kanzleischreiber Foldal ist in dieser Welt so etwas wie das Fegefeuer kleiner bürgerlicher Existenzen mit der Aussicht auf den Himmel der großen Welt oder des Erfolges, wenn auch nur in den Kindern oder Kindeskindern. Die Reiche sind vermittelt durch Borkmans Sohn Erhard, um den sich die Frau und die Jugendgeliebte streiten, er entflieht der moderigen Luft dieser Totengruft mit Foldals Tochter, der kleinen Klavierspielerin, die hier in dieser Welt nur den Totentanz aufspielen konnte, und der interessanten Witwe Fanny Wilton hinaus in die Freiheit. Ein geschlossener Schlitten mit niedergelassenen Verhängen entführt sie hinter der Scene, überfährt den alten Foldal, der im Schnee herumkollert, und stellt seinerseits wieder ein Symbol dar für das höchst fragwürdige Land der Zukunft, Freiheit und Herrlichkeit, in das die moderne Jugend über die Leichen der Väter hinweg hineinstürmt. Dieser Schlitten, der vielleicht (aber sehr vielleicht!) eine große Zukunft bedeutet, eröffnet uns mit verkniffener Ironie eine neue Perspektive. Auch diese Jugend wird einmal überfahren werden, und wer weiß, ob ihr das Aufstehen nicht noch schwerer wird.

Wer auch nur eine Scene lang in Ibsen den Ironiker vergißt, hat ihn nie verstanden. Er ist einer der schärfsten, der unbarmherzigsten Satiriker, die die Litteratur kennt. Aber da er Künstler und Realist genug ist, bleibt seine Satire diskret, ist nur ein leise verfliegender Zug auf feierlichem Antlitz. Ein heimlich höhnisches Gekicher, das sich in die schauerlichen Töne der danse macabre verliert, karikierende Unterlinien, die in den Schatten und Tinten des tragischen Bildes verschwinden. Man braucht sie nicht zu hören oder zu sehen. Sieht man sie, hört man sie aber, dann ist es mit der Einheitlichkeit des Kunstwerkes

vorbei. Gerade ihre Heimlichkeit ist es, die verwirrt. Das, und nicht der Stoff, ist das eigentlich Peinliche in seinen Dichtungen. Der Künstler, der Denker, der Kritiker haben sich niemals in ihm völlig amalgamiert. Und das ist, was eine reine Wirkung seiner Dramen nur selten zuläßt. —

* * *

Gleichwohl bedeutet die Entwicklung der letzten Werke Ibsens einen immer größeren Ausgleich, eine immer genauere Kongruenz von Symbol und Realität, eine immer größere Vereinfachung und zunehmende Einheitlichkeit des Kunststils. Das dramatische Problem kann immer leichter von den realen Vorgängen abgelesen werden, und immer vernehmlicher, unabweisbar klingt aus dem schlichten, zuweilen sich um Banalitäten drehenden Dialog der Sinn der Dichtung heraus. Im Epilog „Wenn wir Toten erwachen" ist die Aufgabe nahezu erreicht. Das Leben rächt sich. Die Schönheit, die der Künstler unberührt von sich ziehen lassen konnte, — eine schöne Episode — steigt aus dem Grabe wieder empor, da sich die Zeit anschickt, von ihm Abschied zu nehmen. Das Weib, das ihn in blühender Schönheit verließ, tritt als Gespenst wieder vor ihn hin, besudelt, verfallen, wahnsinnig, ein Wahn- und Rachegenius, schon äußerlich in Gewand und Gestalt das Gespenstische verratend. Was unwiederbringlich verloren, sehen sie Beide, nun, da die Toten in ihnen erwachen, da die unbefriedigten und abgestandenen Lebensgeister noch einmal traumhaft und resigniert mit dem Leben spielen. „Der Champagner war da, doch du trankst ihn nicht," wie es im Gedicht heißt, an das Rita Allmers erinnert.

Der Schauplatz dieses Dramas ist ein seelischer Kirch-

hof. Wieder handelt es sich um Leben und Lebensproblem eines Künstlers, das zugleich auch das Problem des Kunstwerks ist. Das Leben steht dem Idealisten gegenüber, wie dem Künstler das Modell, dem Manne das Weib, so daß in der Gestalt der Irene so ziemlich die ganze Problematik dieses Lebens eingeschlossen liegt. „Der Auferstehungstag", das Meisterwerk des Professors Rubek, das erst im Bilde eines jungen, aus dem Schlummer des Todes erwachenden, in idealer Reinheit hüllenlos dastehenden Weibes verkörpert werden sollte und dann zu einer satirisch tragischen Gruppe wurde, die Statue des einsamen Weibes nach hinten gerückt, mit gedämpfter, statt verklärter Freude im Antlitz — dieses Kunstwerk, das seines Schöpfers Umwandlung von der zukunftdurchdringenden zur „weltklugen" Anschauung des Lebens mitmachte, es ist mehr als ein Werk, es ist das Leben selbst, wie es sich dem Künstler in seinem Werke, wie es der Künstler durch sein Werk der Welt offenbart. „In der Frau vom Meere" war das Kunstwerk noch ein willkürliches Symbol, im „Baumeister Solneß" noch Übertragung des Problems, in „Hedda Gabler" sogar von episodischer Bedeutung, Zweck psychischer Charakteristik und Motivierung, hier ist Werk und Modell der Inhalt des Dramas selbst, ein Inhalt, der durch die ihm eigene und natürliche Idealität über sich selbst hinausweist: ein Stein, der in sich das Himmelsbild aufgefangen hat. So liegt „ein verborgener Sinn in allem", was hier gesprochen oder vielmehr dem Sprechenden zugeflüstert wird. Das Werk, gewissermaßen das „Kind", das der Künstler mit seinem Modell gezeugt hat, und das, vom Vater verraten und der Mutter verlassen, in einem Museum schließlich sein Grab findet, war nicht das Kind der Liebe. Das Leben, das sich der Künstler, der eben nur Künstler,

und nicht Mensch und nicht Mann ist, aus dem Kunstgesetze der Distanz heraus „in einem gewissen Abstand" gehalten hatte, es schlug zurück auf alle drei und strafte sie: den Vater mit Unfruchtbarkeit und Reue, daß er nur noch „hinterlistige" Porträts der biederen zahlungsfähigen Leute zu machen wußte; die Mutter mit Erniedrigung und Knechtschaft, die sie in Varietés, bordellähnlichen Ehen und im Irrenhause erduldete, fortan von der Diakonissin, dieser Repräsentantin der Langweile, Tugend und Unfreiheit, wie einem Schatten, gefolgt; das Kind mit Veränderung und Verunstaltung. Der Schöpfer ohnmächtig, die Schönheit unfrei, das Werk dem Leben entrückt: das Schicksal der modernen Kunst.

Dem Künstler und seinem Modell steht gegenüber ein anderes Paar, des Künstlers Gattin, die kleine, neuerdings auf eigene Faust abenteuernde Durchschnittsfrau und der Bärenjäger Ulfheim, die gewissermaßen die rohe Realität, das Leben in seiner Unmittelbarkeit vertreten, die naive Realität von gestern, nicht die des neuen Reichs, wo Schönheit und Wahrheit, sinnliche und geistige Macht eins sein werden. Frau Maja ist das flügge gewordene Weibchen, das dem „Bauer" entschlüpft, in das sie der Professor hineingelockt. Wie in John Gabriel Borkman der Schlitten, so ist hier das Bauer ein Symbol im Mythos des Ganzen, zugleich eine ironische Korrektur der Idee wie in den „Gespenstern", wo in Regine die gemeine Seite der „Lebensfreude" als Kontrast und als Ergänzung zugleich dargestellt wird. Weil der Dichter das Heute verneint, darum soll ihm das Philisterium nicht das Gestern als Glauben unterschieben; wie Heine in Bezug auf Judentum und Christentum schon witzig gesagt hat: Man liebt die Mutter nicht, wenn einem die Tochter schon zu alt ist. Die Majas sind es, die sich Noras Dialektik heute zu eigen gemacht haben.

Frau Maja ist keine Bergsteigerin. Aber Irene hatte sich einmal hinauflocken lassen auf schwindelnden Grat. Das war, als sie ihm diente und den Auferstehungstag heraufdämmern sah. Eine Sonne ging auf, und sie fiel auf die Kniee und betete an den neuen Lichtgott. Er selbst freilich war nie da, wohin er sie gelockt hatte. Das war sein Betrug. Doch nun, da sie vom Tode der Resignation und Verzweiflung erwacht sind und „das ganze Leben auf der Leichenspreu liegen sehen", dürfen sie beide hinauf in Todesumarmung, ehe sie noch einmal in ihre Gräber zurückkehren, steigen „empor zum Licht und zu all der strahlenden Herrlichkeit — auf den Berg der Verheißung". Dort wollen sie Hochzeits-Totenfest feiern und finden, wie wir schon gesehen haben (S. 65 f.), in sublimster, fast epigrammatischer Symbolik ihren Untergang.

Die Verbindung der verschiedenen Symbole (der Auferstehungstag, der hohe Berg, das Bauer, die Diakonissin, die Bärenjagd, das Todeserwachen, die Lawine u. s. w.) ergiebt sich zwanglos und natürlich. Die Vorstellungen verwachsen nicht gerade, aber sie gehen leicht in einander über, und die Bilder übertragen sich fast von selbst. „Sei meinetwegen, wer und was du willst! Für mich bist du das Weib, wie ich es in meinen Träumen sah." Solche Sätze klingen hier schon fast wie Aufdringlichkeiten. Es bedarf derartiger Winke nicht mehr.

Ibsens Problem ist im Epilog auf seine einfachste durchsichtigste Formel gebracht. Eine unerbittliche Abrechnung mit sich selbst, eine Aufrichtigkeit, die vielleicht beispiellos ist in der Weltlitteratur. Allerdings Schuldbekenntnisse, die nur vor einer höheren Instanz Sinn und Schwere haben. Eine Todsünde aus der Perspektive des Auferstehungstages. Die Bitterkeit dieser Selbstanklagen aber, so herb sie auch zuweilen auf die Lippen treten, haben

ihre ätzende Kraft verloren. Die Pfeile beißen nicht mehr. Es ist ein Gerichtstag, der aus dem Meere des Schweigens heraustritt. Grabesstille. Schatten klagen an, bekennen und richten. Man kann „die Stille hören". Die Worte haben keinen Wiederhall. Eine Tragödie, die wie „Klein Eyolf" hinter Schleiern spielt und in gedämpfter Trauerstimmung sich abwickelt. Unerbittlich, aber weich, wild und doch leidenschaftslos, ein Wetterleuchten, kein Gewitter. Fahle Blitze zucken, aber man hört die Donner nicht rollen. Beunruhigend, doch nicht erschreckend.

So verliert sich in die Nacht und das Schweigen das Schauspiel, das Ibsen heißt. —

* * *

„Was würde geschehen", fragt einmal Maeterlinck, „wenn unsere Seele plötzlich sichtbar würde?"

Diesen Prozeß stellen Ibsens letzte Werke dar. Seit „Rosmersholm" sinken Schleier um Schleier und Gewande mit jedem Schauspiel. Je deutlicher die Künstlerseele ward, um so weniger gebrauchte sie der Worte und Erklärungen, ja selbst der Geberden. Das Bild löste das Wort ab. Entschleiertes Geheimnis, stand sie richtend gerichtet, stolz und gedemütigt, keusch und beschämt vor uns.

So stieg, wie im „Faust" und im „Parsifal", aus der Asche des Dramas herauf das Mysterium der Seele.

Von demselben Verfasser sind bisher erschienen:

Litterarische Volkshefte. Berlin. Verlag von Richard Eckstein Nachf. (Hammer und Runge) 1887—89.

Heft 2. Henrik Ibsen und das Germanenthum in der modernen Litteratur 1887.

Heft 7. Ernst von Wildenbruch und das Preußenthum in der modernen Litteratur 1888.

Deutsche Litterarische Volkshefte. Berlin. Verlag von Brachvogel und Ranft 1889—90.

Heft 2. Gottfried Keller oder Humor und Realismus 1889.

Haben wir überhaupt noch eine Litteratur? Großenhain und Leipzig. Verlag von Baumert und Ronge 1. und 2. Aufl., 1888.

Das sexuelle Problem in Kunst und Leben. Berlin 1890. 5. stark vermehrte Aufl. Berlin. Verlag von Hermann Walther (Friedrich Bechly) 1901.

Der Naturalismus. Zur Psychologie der modernen Kunst. München. Verlag der Münchener Handels-Druckerei und Verlagsanstalt, M. Poessl 1892.

Zwischen zwei Jahrhunderten. Gesammelte Essays. Frankfurt a. M. Litterarische Anstalt. Rütten und Loening 1896.

Der Uebermensch in der modernen Litteratur. Ein Kapitel zur Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts. Paris, Leipzig, München. Verlag von Albert Langen 1897.

Gefesselte Kunst. Berlin. Verlag von Hermann Walther (Friedrich Bechly) 1901.

Essays. Oldenburg i. Gr. Schulzesche Hof-Buchhandlung und Hof-Buchdruckerei (A. Schwartz) 1901.

Hesse & Becker, Leipzig

5

